



UNIVERSIDAD DE CUENCA
FACULTAD DE ARTES

MAESTRÍA EN ESTUDIOS DEL ARTE

ELABORACIÓN DE UN ESQUEMA QUE PERMITA LA PRODUCCIÓN DE
UNA OBRA EN MADERA PETRIFICADA A PARTIR DEL CONOCIMIENTO DE
LOS MÉTODOS DE PRODUCCIÓN DEL ARTISTA ANTONIO CAUJA

Autor: LIC. JUAN CHRISTIAN CAGUANA REINO. C. I.: 0923493001

Director: MGS. DAVID FEDERICO PALACIOS CEVALLOS. C.I.: 0909585408

TESIS PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE MAGÍSTER EN
ESTUDIOS DEL ARTE

CUENCA - ECUADOR

2018



Resumen

Este trabajo busca esquematizar metodológicamente una práctica en talla, a través de un hecho artístico materializado en la obra resuelta de un artista guayaquileño que ha desarrollado la mayoría de su obra en función de la escultura en piedra, Antonio Cauja, por quien profeso gran admiración y respeto. Proyecto compilar técnicas de trabajo e intereses artísticos propios de Cauja que posibiliten un reconocimiento sistemático de habilidades técnicas y conceptuales en la ejecución de una obra desde la talla directa en madera fósil.

Por lo tanto, se mantendrá un carácter descriptivo desde el proceso creativo personal del imaginario poético de Cauja, indagando en su experiencia con el material, su formación, propuesta, economía y, lo más importante, el conocimiento adquirido con los años. Casi cuarenta años que definen una trayectoria artística sólida, de relevancia para las artes en Guayaquil y, que posibilitan un reconocimiento en el campo artístico desde la Universidad.

Palabras clave

Arte escultórico, Antonio Cauja, tallado en piedra, madera petrificada, microlitos.



Abstract

This work conceives to methodologically schematize the carving practice obtained through an artistic event which is materialized in the final artwork of an artist born in Guayaquil, who has developed most of his work in stone sculpting, Antonio Cauja, who has my respect and appreciation. I expect to compile his working techniques, proper of Cauja's artistic interests, which conduct us to a systematic awareness of technical and conceptual abilities in the execution of the work of art resulting in the direct carving on fossil wood.

For this reason, a descriptive motive will be held from Cauja's personal and creative process of his poetic imaginary, inquiring in his experience with the material, his formation, proposal, economy and most of all his acquired knowledge through the years. Almost 40 years that define a solid artistic career of relevance to the arts in Guayaquil, and that allow, from the University, to give him a recognition in the field of the arts.

Keywords

Sculptural art, Antonio Cauja, Stone carving, Petrified Wood, Microliths.



Índice

Resumen	2
Palabras clave.....	2
Abstract	3
Keywords.....	3
Índice.....	4
Tabla de ilustraciones.....	6
Dedicatoria	9
Agradecimiento	10
Líneas de investigación	11
Introducción	12
Capítulo 1	15
1.1. La talla lítica y su relación con la historia	15
1.2. Estudio pormenorizado de los métodos de producción escultórica en piedra	17
1.2.1. La talla directa	20
1.2.2. Sistema de puntos, traslado del modelado a la piedra	21
1.2.3. Sistema de tres compases.....	22
1.2.4. Sistema de bastidor o método de la plomada:	22
1.2.5. Definitor de Alberti	23
1.2.6. Consideraciones.....	25
1.3. La madera petrificada.....	26
1.4. Indagaciones reflexivas acerca del uso de la madera petrificada como propósito artístico	27
1.4.1. El ensamble.....	28
1.4.2. Esencia formal	29
1.4.3. Efecto pareidolia.....	30
1.4.4. Morfología de la materia:.....	31
1.5. La talla en piedra en Guayaquil	31
1.5.1. Patricio Barberán	32
1.5.2. Manuel Velasteguí Moreno	33
1.5.3. Antonio Cauja	35
Capítulo 2	38
2.1. Proceso creativo en la obra de Antonio Cauja	38
2.2. Referentes conceptuales y artísticos en la obra de Antonio Cauja	39
2.3. Procedimiento de trabajo en piedra del artista Antonio Cauja.....	44
2.3.1 Búsqueda del material pétreo.....	45
2.3.2 Primeros bosquejos	45
2.3.3 Explorar las formas.....	46
2.3.4 Ensamblaje	47
2.3.5 Acabado sobre el material	47
2.4. Obras de representativas de Antonio Cauja en diferentes piedras y madera fósil	47
Capítulo 3	51



3.1.1.	<i>Esquema gráfico de trabajo en piedra del artista Antonio Cauja</i>	53
3.2.	Desarrollo esquemático de trabajo en madera petrificada del artista Antonio Cauja	54
3.3.	Esquema personal de trabajo para la realización de una obra artística en piedra	55
	55
3.4.	Esquema conceptual de los intereses en talla de Caguana frente al esquema de Cauja.	
	56	
	56
	56
Capítulo 4		58
4.1.	Propuesta artística y creativa	58
4.2.	Descripción detallada de la propuesta actual (proyecto artístico)	61
4.3.	Bocetos	63
4.4.	Desarrollo de la obra	64
4.5.	Justificación:	64
	69
Conclusiones		70
Recomendaciones		70
Bibliografía		72
Anexos		78



Tabla de ilustraciones

FIG. 1. TALLA.....	20
FIG. 2. ILUSTRACIÓN REALIZADA POR LILLO GALIANI, TOMADA DE LA PÁGINA WEB DEL AUTOR	21
FIG. 3. EL MÉTODO DE LOS TRES COMPASES,	22
FIG. 4. TALLER DE TALLA,	23
FIG. 5. DIBUJO DEL DEFINITOR DE LEÓN BATTISTA ALBERTI.....	23
FIG. 6. THE COST OF MATERIALS (IV), 2010, EXTRAÍDO DE LA GALERÍA MICAËLA.....	29
FIG. 7. PETRIFIED LIFE,	30
FIG. 8. KANGAROO, VALERIA TOTTI, 2016,	30
FIG. 9. AKMAL JAYA, 2016, EXTRAÍDO DE LA PÁGINA WEB ARTPEOPLEGALLERY.COM.....	31
FIG. 10. LAPIDACIONES	32
FIG. 11. EL GRAN TITÁN.....	33
FIG. 12. LA PAREJA.....	34
FIG. 13. LA UNIÓN.	34
FIG. 14. MANUEL VELASTEGUÍ MORENO EN SU TALLER.	34
FIG. 15. ENERGY VOID.	41
FIG. 16. MOTHER AND CHILD, 1934, © BOWNES.....	42
FIG. 17. PETER RANDALL-SHAPES IN THE CLOUDS V, II, III, IV & I, 2014.....	43
FIG. 18. LO PROFUNDO ES EL AIRE, 1996, GUGGENHEIM BILBAO MUSEO, © 2012.....	43
FIG. 19. LABERINTO.	48
FIG. 20. EL ARCA.....	49
FIG. 21. SIN TÍTULO.	49
FIG. 22. HOUSE OF THE PENDULUM (CASA DEL PÉNDULO), GONZALO FONSECA, 1976.....	58
FIG. 23. ‘BASÍLICA III’	59
FIG. 24. MAN WITH AXE, 2011	60
FIG. 25. ESTUDIO PREVIO A LA REALIZACIÓN DE LA OBRA	63
FIG. 26. PROCESO	66
FIG. 27. MODELADO	67
FIG. 28. MONO CIEN	68
FIG. 29. DETALLE	69



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio
Institucional

Juan Christian Caguana Reino, en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "Elaboración de un esquema que permita la producción de una obra en madera petrificada a partir del conocimiento de los métodos de producción del artista Antonio Cauja", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 15 de marzo de 2018

Juan Christian Caguana Reino

C.I: 0923493001



Cláusula de Propiedad Intelectual

Juan Christian Caguana Reino, autor del trabajo de titulación “Elaboración de un esquema que permita la producción de una obra en madera petrificada a partir del conocimiento de los métodos de producción del artista Antonio Cauja”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 15 de marzo de 2018

Juan Christian Caguana Reino

C.I: 0923493001



Dedicatoria

A mi familia, colegas y amigos que han estado junto a mi proceso artístico, formulando ideas y compartiendo recomendaciones.



Agradecimiento

Principalmente a la generosidad del artista Antonio Cauja por abrirme las puertas de su taller, compartir sus experiencias y conocimientos, de igual manera a mi tutor de tesis, David Palacios, por su reciprocidad y su paciencia.



Líneas de investigación

La configuración del presente estudio investigativo se ha realizado según las líneas de investigación artística y de creación y producción establecidas en la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca. Entre estas líneas de investigación se encuentran:

1. Creación y producción en las artes y el diseño.
2. Metodologías, técnicas y propuestas didácticas para la formación en las artes y el diseño.
3. Arte, diseño y tecnología.

Introducción

Mi encuentro con la piedra se inició en el taller del artista Antonio Cauja, en el marco de un curso-taller que recibí cuando era estudiante del ITAE. Ese acercamiento a materiales como la piedra, particularmente, posibilitó un encuentro que me hizo reflexionar sobre el propio material, su relación con el pasado y la historia de la humanidad, porque, si apelamos a los materiales más básicos de la naturaleza, la utilización de la piedra fue uno de los recursos que, de alguna manera, procuró al hombre del Paleolítico y Neolítico una destreza creativa inigualable y reformuló su capacidad de moverse en su entorno.

Ante todo la piedra es. Es siempre la misma, subsiste, y lo que es más importante, golpea. Aun antes de cogerla para golpear, el hombre tropieza con ella. Si no siempre con su cuerpo, sí al menos con la mirada. Y percibe así su dureza, su rudeza, su poder. La roca le revela algo que trasciende de la precaria condición humana: un modo de ser absoluto (Eliade, 2000).

Desde la Antigüedad, en las culturas primitivas la piedra ha sido un elemento original imprescindible y de fácil acceso natural, considerablemente útil como herramienta para la caza, protección frente a animales salvajes y para la guerra, pero también como recurso de un valor simbólico, religioso o artístico. Son innumerables las figurillas talladas que se han encontrado y en las que podemos apreciar un interés ritual, estético o de representación que va desde figuras zoomorfas, pasando por venus, animales, megalitos o abstracciones simbólicas.

En el Ecuador también se ha examinado esta práctica desde nuestras culturas ancestrales, específicamente en la Costa, donde incluso tenían una connotación ceremonial, como apreciamos en el monolito¹ de San Biritute de la cultura

¹ Monumento de piedra de una sola pieza (RAE, 2017).

Huancavilca², y que hasta en nuestros días influye en el valor simbólico de las comunidades locales.

Si bien este trabajo no pretende hacer una historia de la escultura en piedra, es necesario abordar sus precedentes para entender el proceso técnico y conceptual que se ha mantenido a lo largo de años y cómo esto ha trascendido en las herramientas, técnicas y presupuestos escultóricos que se presentan ahora, concretamente la talla en piedra en la ciudad de Guayaquil. Desde este punto me ubico para introducirme en la escultura, específicamente en la talla de madera fosilizada y visibilizar un proceso que faculte la producción desde la técnica, de una obra escultórica.

Trabajar con un material tan antiguo como la madera fosilizada tiene un elemento dinamizante, debido a que es un vestigio resultante formado por millones de años, que permanece oculto hasta que el tallador lo encuentra, se apropia de su materialidad y se expresa a partir de la forma. La influencia del material brinda un abanico de posibilidades, el contacto con este genera ramificaciones táctiles para un creador artístico. Mediante estas observaciones proyecto un esquema metodológico práctico que busque enriquecer la academia, enfatizar el lado técnico, procesual, manual y artífice de la práctica artística en la talla de piedra.

De esta manera mi propuesta responde a la materialización de una obra, a partir de este conocimiento práctico y, reflexionando desde el material, mostrar mi proceso en una pieza de arte personal, que elaboraré como documento que preserve esta investigación.

Objetivos

General

² De acuerdo con registros históricos, la cultura Manteño-Huancavilca fue la última cultura precolombina en la región litoral, y fueron ellos quienes —desde sus poblados costaneros— contemplaron los navíos españoles que por primera vez surcaron las aguas ecuatoriales del Mar del Sur (Enciclopedia del Ecuador, 2016).



Elaborar un esquema que permita la creación de una obra en madera petrificada a partir del conocimiento de los métodos de producción del artista Antonio Cauja.

Específicos

- Evidenciar el conocimiento experimentado por Cauja, para la elaboración de una escultura en talla de piedra.
- Suministrar un esquema pormenorizado que revele el proceder de Cauja con la madera petrificada, con el propósito del desarrollo de una obra escultórica.
- Realizar una obra en madera petrificada, entablando un diálogo con la técnica de Cauja.

Capítulo 1

1.1. La talla lítica y su relación con la historia

La talla en piedra rememora el recorrido del hombre por los diversos períodos de la civilización, inicia como una revelación primitiva que se despliega en todos los rincones del planeta donde nuestros antecesores prehistóricos transitaron, dejando una huella que persiste hasta nuestros días.

Este desarrollo tecnológico del que formamos parte se produjo desde muy temprano en la civilización, lo podemos reconocer en “los primeros vestigios de la cultura humana que se han descubierto en la forma de instrumentos o utensilios de piedra, algunos se relacionan a homínidos fósiles de más de dos millones de años” (Gould R. A., 1975). En Europa se localizan depósitos en el cual se han encontrado tajaderas y raspadores de pedernal calculada entre quinientos mil y doscientos mil años.

En el desarrollo de la manufactura lítica en África según el profesor Gould podemos encontrar hachas de mano, con “retoque bifacial” realizadas por percusión en las que dos bloques son golpeados o lascados³ con un martillo de piedra. Además se distinguen utensilios pequeños de minucioso trabajo llamados microlitos⁴ —que se ajustan a mango de madera o hueso— que permiten reconocer el surgimiento de herramientas compuestas, como navajas con dorso y lúnulas, además de pequeñas puntas triangulares y hojas hechas por presión. De esta manera podemos encontrar en estos artefactos un carácter especializado, puesto que sirvieron como herramienta durante todo el Paleolítico, además de que poseen un sentido estético que aun impresiona (Gould, 1975).

³ La lasca es un fragmento desprendido por percusión (Eiroa, 1994).

⁴ “Los microlitos son artefactos líticos tallados intencionalmente por el ser humano, sobre todo durante la prehistoria, de tamaño extremadamente pequeño, pero lo suficientemente elaborados como para no ser considerados desechos ni accidentes de talla” (es.wikipedia, 2017).

En el Neolítico, el nomadismo da paso a los asentamientos humanos hace 7.000 años, notamos un desarrollo de la agricultura y domesticación de los animales, aquí prevalece la piedra pulimentada, y se acostumbra esculpir pequeñas figuras femeninas, las cuales podrían representar a una *diosa madre* o venus como se la categoriza posteriormente.

En los períodos originarios de la civilización (Arte Paleolítico, Egipto Predinástico, Grecia arcaica, Prerrománico, Románico) podemos hallar formas elementales de talla en piedra, desde acabados sutiles y simplificados, a monolitos enormes o construcciones arquitectónicas de suma complejidad formal. La simbología presente en estos vestigios arqueológicos posibilita la asimilación de metodologías antiguas y su jerarquización que corresponde a la necesidad de orden creativo por medio de formas alegóricas, los elementos cruciales que se establecen como centro sociocultural. Se puede constatar una diversidad de materiales líticos⁵ en estos primeros momentos cuando predominan las rocas areniscas, las calizas, las volcánicas de tipo ácido y otras mas próximas a los respectivos lugares de trabajo; principalmente el método de trabajo es el “abrasivo”⁶ y en otras circunstancias se emplean rocas más duras en forma de percutores⁷, aprovechados mediante impactos controlados.

Podemos establecer las etapas de sistematización en el arte como Neolítico, Egipto Imperial, Grecia Clásica, Roma Republicana, Renacimiento, en las que hallamos un intenso análisis de la forma⁸, el cual plantea parámetros básicos de representación

⁵ Derivado del griego *lithos*: piedra (thefreedictionary, 2017)

⁶ “Herramientas abrasivas son aquellas que sirven para desgastar o pulir por fricción” (tallerdeebanisteriaartistica, 2012).

⁷ Un percutor es un instrumento que golpea, incidiendo sobre la materia prima. La roca sobre la que se golpea, o percutor durmiente, generalmente es otra roca. La percusión directa es aquella en la que el percutor incide directamente sobre la roca, mientras que en la percusión indirecta se utiliza un instrumento intermediario, a modo de punzón o cincel (Eiroa, 1994).

⁸ La forma es la organización interna, la estructura concreta de la obra artística, la cual se crea aplicando recursos específicos de expresión y representación para poner de relieve y plasmar el contenido (Proyecto filosofía en español, 2017).

con una referencia a la proporción, de acuerdo con la cual se regulan las tipologías temáticas que repercuten en procesos de configuración que se inscribirán al servicio del poder establecido, dominando funciones conmemorativas y de representación en relación a filiaciones religiosas o espirituales.

La piedra ha sido manipulada en todo el mundo, en civilizaciones y culturas desde la antigüedad. Estas le han impregnado de simbolismos en los que prevalecen la fuerza, el poder, lo divino y el aura de protección. Incluso en la mitología griega se pensaba que las piedras no solo eran materias inertes, sino que como el hombre desprendía una luminosidad, siguiendo la idea de que venia del cielo para retornar a él.

“Simbólicamente las piedras se consideran hombres, por ello todos los métodos de alquimia espiritual, en busca de la ‘piedra filosofal’ se orientan claramente a la obtención del oro de la inmortalidad” (EcuRed, 2016). Por lo tanto, desde el punto de vista cronológico, la piedra llega a ser sagrada porque antes ha sido mágica.

De acuerdo con Rodríguez (2011, 49), “Como arquetipo mágico, la piedra representa el conocimiento puro que alcanza su propia realización en la transformación”, lo cual implica que la transfiguración de la piedra supondrá un momento en el que el ser humano obtiene un estatus como productor de objetos, lo que le permitirá plasmar su pensamiento para la posteridad.

1.2. Estudio pormenorizado de los métodos de producción escultórica en piedra

Terminológicamente la escultura proviene del latín *Sculptūra*; señala el arte de modelar, tallar o esculpir en barro, madera, piedra, etc. figuras de bulto. La segunda acepción la relaciona con una obra hecha por el escultor, y como tercer punto se refiere

a la fundición o vaciado que se forma en los moldes de las esculturas realizadas a mano (Real Academia Española, 2017).

De acuerdo con estas nociones básicas es adecuado reconocer los diversos materiales clásicos que artistas han utilizado en el desarrollo de la historia del arte. Como ya se ha mencionado, la piedra ha sido un elemento natural de fácil acceso para el hombre que ha predominado tanto en la construcción, como en la generación de formas decorativas e intereses simbólicos de representación. Este es el motivo por el cual se abordan los conocimientos sistemáticos de producción relevantes que se han venido utilizando en la talla de piedra y que se plantean en el terreno de la escultura.

Una vez elegido el medio de la escultura en piedra, es importante entender bajo un sentido tradicional el carácter escultórico, siendo este diferenciado como: un objeto, figurativo o abstracto, elaborado a partir de la extracción del material que, en un principio, se reconoce en la forma de un bloque natural de roca. Esto quiere decir que la acción sustractiva⁹ en el material poseerá una característica fundamental. Por medio de revisiones historiográficas llevadas a cabo desde la arqueología se pueden entender las diferentes metodologías técnicas y estéticas formales que posibilitan comprender la escultura actual, para ello cada práctica se ligará a su contexto y materiales disponibles en cada territorio, destacando aquellas demostraciones escultóricas efectuadas en piedra.

La referencia desde la que partiré será desde la época del Renacimiento, ya que es en ese momento cuando comienzan a visibilizarse categóricos procesos artísticos; además surge la figura de artista como productor/autor. De esta manera se conseguirá identificar las técnicas implícitas desarrolladas que conceptualizan el trabajo en talla. Es

⁹ La técnica sustractiva en la talla de piedra se caracteriza por ir eliminando material, en principio se retiran grandes cantidades de material, también se suele comparar con el desbaste.

realmente significativa la elección del material, ya que este determina los procesos de conformación de las técnicas y procedimientos.

La piedra tiene cualidades físicas propias que determinarán los procedimientos adecuados para el labrado y modificaciones que se pretenden lograr. Las categorías de dureza se asocian a la escala en grados definida de Mohs, el cual va a diferenciar las cualidades físicas de los minerales, en detrimento de su composición química, esta dependerá de la dureza o suavidad del material, su escala de valores va del 1 al 10, siendo los niveles que van del grado 3 al 7 aptas en su mayoría para el trabajo en talla.

Se considera al mármol como uno de los principales recursos para la talla, debido a su fineza, luminosidad y tersura, por sus características formales e implicancias técnicas, se encuentra en el centro de la escala de Mohs en los grados 3 al 4, presenta una dureza intermedia que viabiliza ejemplificar determinados procesos de talla. Cuando se habla de trabajos escultóricos es indispensable situar de manera general los mecanismos llevados a cabo para esta labor, por lo tanto, se considera que esta puede ejecutarse de manera directa o indirecta.

En el primer caso el artista trabaja la piedra sintéticamente mediante el uso de herramientas que se ajustan a la dureza del material, tradicionalmente cinceles, punteros, gradines y martillo, sin la necesidad de manipular instrumentos de medición como el sistema de sacado de puntos que se utiliza específicamente para reproducir o copiar un modelo previo realizado usualmente en yeso o escayola, obteniendo una pieza del mismo tamaño.

Entre los distintos procesos de talla directa como en los de sacado de puntos (Sánchez Bonilla, 2006, pág. 153) puntualiza el uso significativo del dibujo directamente en el bloque de piedra o en otro material para la conformación inicial de la

escultura, además de tanteos tridimensionales como guía; sin embargo, recalca la preponderancia de la imagen bidimensional como consecuencia de un punto de vista dominante. En este caso se tendrá a catalogar como un alto, medio o bajo relieve, es por ello que en vista de emprender el trabajo volumétrico se realizan dibujos simultáneos, frontales y de ambos perfiles, eliminan de esta manera la jerarquía de la vista frontal.

En cualquier caso, el proceso de talla es determinadamente global, sistemático y corresponde



Fig. 1. Talla

*Fotografía extraída del sitio web:
cantería paso a paso*

a un desbaste primario, desbaste secundario y finalmente a los detalles y acabados superficiales. A

continuación, se detalla el impulso metodológico que se ha utilizado principalmente en la representación figurativa, y que se sigue empleando en la talla de piedra:

1.2.1. La talla directa

La escultura en talla directa se realiza en piedra, madera u hormigón, siendo este último material trabajado de diferentes maneras.

Como norma general, para este tipo de escultura se suele realizar previamente un dibujo y un boceto de barro que sirven de guía al autor durante la realización de la obra (Báscones, 2016).

Como lo menciona Báscones, mediante la talla directa, el escultor tenderá al devaste primario del material, percutiendo de manera oblicua, y operando generalmente por medio de un proceso de exploración y tanteo, obedeciendo a la composición previa.

Sin embargo, en determinados casos, cuando la talla presenta formas complejas se puede emplear el sistema de puntos, el cual permite un trabajo con mayor seguridad en la extracción del material.

Como podremos ver posteriormente, de la mano de Adolf von Hildebrand existirá un auge por la utilización de la talla directa como técnica; Hildebrand funciona

de enlace entre Miguel Ángel y escultores del siglo XX, interesados principalmente por el potencial expresivo que posibilita este procedimiento, la necesidad de simplificación de la forma genera un diálogo permanente en favor de conquistar la unidad de la obra. Empero, esta técnica conlleva un trabajo laborioso que resulta en un proceso lento, de paciencia y cuidado, tanto por la dureza del material como por la necesidad de observar la pieza constantemente desde todos sus ángulos.

1.2.2. Sistema de puntos, traslado del modelado a la piedra

Dentro de este sistema de sacado de puntos se desarrollan otros instrumentos como la plomada, el Definor de Alberti, las jaulas o la escuadra, los tres compases, los cuales al usarlos

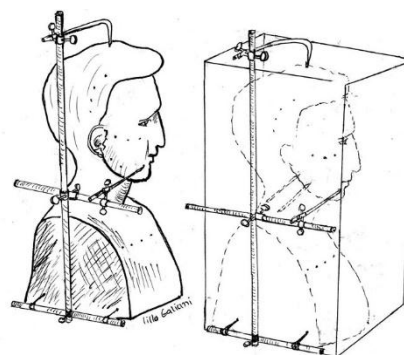


Fig. 2. Ilustración realizada por Lillo Galiani, tomada de la página web del autor

en conjunto proporcionan al escultor o

talleristas un gran abanico de posibilidades

permitiendo que esta labor se desplace a una acción operativa de relativa habilidad.

Este método de trabajo por puntos se desarrolla en Grecia alrededor del siglo I, y consiste básicamente en ubicar una serie de puntos paralelos entre un modelo a pequeña escala y el bloque de piedra. Es indispensable el uso del trépano una especie de taladro manual, ya que permite ubicar la profundidad adecuada, la cual queda visible cuando la escultura está por concluirse (Ramírez, 2014).

Este método permite facilita el trabajo de los aprendices, a tal punto que algunos escultores dejan que sus ayudantes realicen este procedimiento antes de continuar con su proyecto; sin embargo, también hay artistas contrarios a utilizar estos métodos, puesto que consideran que no se trabaja con el original —ya que es una copia de un modelo previo, y ese modelo funcionaria como la obra propuesta primera—.

1.2.3. Sistema de tres compases

Este método de trabajo fue muy utilizado debido a su simplicidad de equipo y diversidad para aumentar o reducir la escala del modelo, se basa principalmente en sistemas matemáticos de triangulación (La Materia escultórica), para ello se ubican tres puntos principales en el modelo tratando de que se forme un triángulo equilátero, posteriormente se ubican estos puntos

en el bloque; por medio de estos señalamientos se localizan puntos auxiliares que permiten que cada compás esté sujeto a uno de los puntos de referencia. Así mismo para ampliar o reducir la escala se utiliza un ángulo de ampliación o una tabla de escala que servirá de referencia

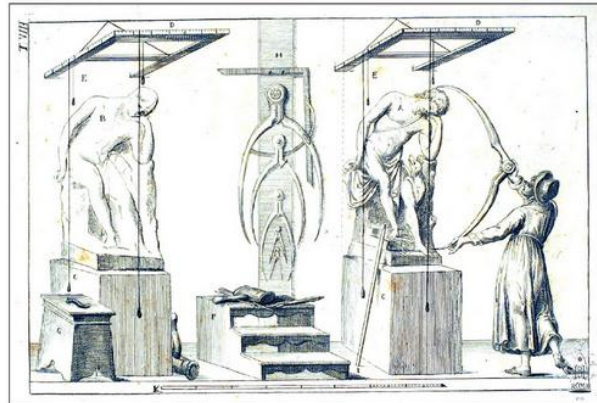


Fig. 3. El método de los tres compases, dibujo de la Enciclopedia de Diderot,

para graduar los compás (Fernández, 2013), este sistema además es utilizado en el trabajo de modelado a partir de la figura humana, trasladando las proporciones reales del modelo a la arcilla; sin embargo, en vista de lo calculado que resulta el procedimiento, reduce las libertades artísticas y se enfoca más en la copia de la estatuaría clásica.

1.2.4. Sistema de bastidor o método de la plomada:

Esta técnica se asemeja al método de tres compases. Tiene su antecedente en esculturas griegas que por su estado de composición se distinguen, que ya se empleaba un sistema de puntos, el cual se desarrollaría en la época Helenística y Romana.

Consiste en la colocación de bastidores o escuadras que se van graduando de forma horizontal y vertical, paralelos al modelo y al bloque de piedra, luego se dispone de cuerdas, plomadas¹⁰, compases, por medio de los cuales se ubicarán las referencias obtenidas del modelo y se procederá a reproducir sobre la piedra.



Fig. 4. Taller de talla,
imagen tomada de la Enciclopedia Diderot y
D'Alambert,

1.2.5. *Definitor de Alberti*

Leon Battista Alberti, a partir de indagaciones sobre innovaciones artísticas del Renacimiento, conforma una trilogía compilatoria que comprenderá la pintura, la arquitectura y la escultura; en esta última describe un sistema que facilita la copia de estatuas, a la que especificó como *definitor*, similar al sistema de bastidor. Para el efecto emplea un círculo graduado horizontalmente que se ubica sobre la parte superior del modelo, en la mitad se coloca un brazo giratorio graduado del que se desprende una plomada hacia abajo permitiendo reconocer las medidas que surgen del centro del círculo y el punto que une a la plomada, además el brazo



Fig. 5. Dibujo del Definitor de León
Battista Alberti
(*Tratado de Statua*, edición de 1804) (
Alegre Carvajal, Perla de las Parras, &
López Díaz, 2016)

¹⁰ La plomada es una pesa de plomo que se utiliza para verificar la verticalidad de un muro o paredes de un edificio, además permite reconocer el grado de inclinación con relación al piso.



giratorio mantiene un ángulo que corresponde al círculo graduado, y en la parte inferior se ubica el punto que se requiere desde el piso (Pérez Marín , 2014).

1.2.6. Consideraciones

Si bien estos métodos corresponden a un período histórico de las artes, y surgen desde las necesidades implícitas en un contexto, hay que señalar que estos artefactos, en vista de su confección instrumental, facilitan la labor en un taller de talla convencional, ya que usando exiguos recursos permiten disponer de una forma de hacer. En el presente quizás estos métodos de trabajo queden rezagados en vista de los nuevos sistemas más industrializados, que incorporan, por ejemplo, martillos hidráulicos, mecanismos de corte a presión, amoladoras con una infinidad de discos de diamante, brocas, brazos robóticos accionados por *software*, e incluso procedimientos de escaneado en 3D, lo que facilita esta labor hoy en día, pero que implica una gran inversión económica. Por tal efecto he considerado procedimientos que puedan conjugar estos métodos de trabajo con un fin que dependerá de la intención artística o intereses que surjan desde una postura purista de la escultura que requiere de un proceso más directo sobre la materia, e incluso en la toma de una postura. Así, como lo declara Barbara Hepworth: “Me opongo radicalmente a la reciente tendencia a dejar de lado la labor de talla por anticuada o no contemporánea” (Sánchez Bonilla, pág. 141).

Así mismo, nótese cómo la forma de relacionarse con el material provoca una reflexión que se manifiesta bajo las sensaciones que se reproducen a partir de lo táctil, la permanente confrontación con la herramienta orientada por el escultor delimitará hasta dónde se deba extraer material; este hecho provoca un diálogo entre lo inerte y la acción de crear, como lo expresa Jean Rudel:

Los golpes deben ser regulares, bien ubicados, puesto que todo exceso es imposible de rectificar. Es con la herramienta en la mano cómo se “siente” verdaderamente la pieza, con toda la emoción del compromiso sin retorno, sin recursos, en un juego de materia y de luz combinadas, puestos que cada golpe establece un nuevo nivel y una nueva relación (Rudel, 1986), 92).

En lo concerniente en la valorización contemporánea de la talla durante este último siglo, es menester señalar las declaraciones de Henry Moore, uno de los principales referentes para los escultores comprometidos, quien declara que a partir del Gótico la escultura se vio envuelta de excrescencias que tendían a ocultar la forma, y que gracias a Bracusi se pudo despejar de ese exceso y lo que volvió a hacernos conscientes de ella (Escultura en piedra: forma, superficie, comunicación, 2006, pág. 142)

Vivimos en un siglo en el que se revisita constantemente el pasado, la escultura en talla renueva sus problemáticas implícitas en la forma, evoluciona hacia un nuevo siglo proporcionándonos procesos reflexivos que posibilitan otra relación con los materiales, transformando nuestra mirada y acercándonos a la esencia natural de las cosas; es por ello que este breve recorrido sobre las técnicas se ha hecho necesario

1.3. La madera petrificada

Según la paleoxilología¹¹, disciplina que estudia las maderas fósiles; la madera petrificada es un mineral también llamado fósil vegetal, derivado del proceso resultante en el que árboles quedaron enterrados debajo de una capa de ceniza volcánica, esta ceniza contiene una gran cantidad de minerales disueltos en el agua subterránea, generalmente sílice¹² o carbonatos, esta madera se demora más tiempo en pudrirse en gran medida por la falta de oxígeno; durante este proceso este caldo de minerales compuesto impregna el tejido del árbol con dióxido de silicio o carbonato de calcio entre otros minerales, transformando así su materialidad y composición química (Voillot, 2016).

¹¹ Esta ciencia permite conocer la historia de la vegetación que hace millones de años permanecían en la superficie, siendo la madera petrificada la más perfecta para el análisis (Torres, 2017).

¹² La sílice es un material muy duro que se encuentra en casi todas las rocas. Es el componente principal de la arena, la arenisca, la cuarcita, el granito, etc.



Entre los fósiles vegetales el tipo más perfecto es la madera petrificada y constituye uno de los testimonios principales de la vida vegetal existente en edades pretéritas en la Antártica. Capas de hielo y sedimentos formadas en diferentes épocas ocultan bosques desaparecidos hace millones de años (Torres, 2017)

Esta madera conserva la estructura original de la forma propia del árbol, incluso hasta nivel microscópico, si bien se puede encontrar en todo el mundo hay lugares donde se han conservado bosques completos petrificados como en Argentina, Australia, Bélgica, Canadá, China, República Checa, Alemania, Egipto, Grecia, India, Indonesia, Libia, Namibia, Nueva Zelanda, Arabia Saudita, Tailandia, Ucrania, Reino Unido, Estados Unidos y Ecuador. Nuestro país conserva una de las mayores colecciones de madera petrificada en el mundo.

Esta clase de piedra se utiliza principalmente en joyería, artesanías o decoraciones exclusivas. Es de fácil acceso si se tiene idea de dónde ubicarla, sin embargo, es un reto encontrar grandes fragmentos y en buen estado de conservación, esta madera puede llegar a verse como una gema dependiendo del acabado.

La metamorfosis natural que se aprecia en el proceso de constitución de este material, revela que las cosas no permanecen estáticas, están en continuo movimiento, los estados de la materia se ven afectados por el ambiente y las leyes físicas que rigen nuestro planeta. A partir de este contexto universal, la madera petrificada es el resultado de un espacio progresivo de transformación, como metáfora substancial del hacer creativo del hombre, y gracias a las propiedades del entorno, descubre su dependencia concreta de los elementos.

1.4. Indagaciones reflexivas acerca del uso de la madera petrificada como propósito artístico

La madera petrificada como recurso material es de interés para algunos escultores en piedra, especialmente por su estética particular; sin embargo, el uso más

frecuente se extiende en el ámbito de la artesanía, lo decorativo y la joyería, en gran medida por sus exquisitas tonalidades, luminosidad y reflectividad, esto, sin embargo, no le resta cualidades artísticas propositivas que manifiesten un diálogo con el espectador.

Las piezas en madera petrificada que trataré mantienen una lógica estética cercana a las propuestas desarrolladas por Cauja y poseen tipologías consecuentes con mis propios intereses. En primera instancia es necesario establecer diferenciaciones entre los siguientes artistas y sus cualidades propositivas de creación, ya que estas pueden dar una perspectiva creativa que vitalice un proceso de otro, por lo tanto, a partir de unas características formales que he indagado en varias propuestas sobre de este material, podremos distinguir las condiciones que se plantean desde el ensamble, lo minimal, la pareidolia y la morfología de la materia.

1.4.1. El ensamble

El ensamble conserva un antecedente con el *collage*, donde se procede a colisionar ideas, informaciones o conceptos de una manera determinada sobre un plano. Fue inicialmente practicado en el cubismo, pero es a partir de las obras de artistas americanos como Jasper Johns y Joseph Cornell cuando se avizora una característica formal que se articula como ensamble. Estos artistas incorporarán materiales muy diversos en sus obras, utilizando avisos comerciales, vidrios, cajas de madera, muñecos, fragmentos de textos impresos, además de los elementos tradicionales de la pintura (esferapublica.org, s.f.).

El ensamble, en el terreno de la escultura, proporciona una dinámica en la estructura de la obra, ya que suele presentar composiciones que dialogan con materiales diversos y cercanos, tal es lo que sucede en la obra de Cauja, cuando utiliza diferentes

tonos de piedra, o de consistencia translúcida, incluso cuando yuxtapone madera petrificada, marmetón, y granito. Como resultado de esta estructura composicional, podemos observar tipos de construcciones que permiten orientar distintos materiales y soportes logrando así una composición de suma complejidad.

En este sentido el artista estadounidense Weston Lambert manifiesta un interés en la artesanía como plataforma para construir un lenguaje plástico en beneficio del concepto de la obra. En su biografía comenta su relación con la madera, la piedra y el vidrio a una edad muy temprana, valora esa memoria táctil e identifica una emocionalidad propia en el material (urbanartcommission, s.f.). Su trabajo es una



Fig. 6. The Cost of materials (IV), 2010, extraído de la galería Micaëla

combinación de elementos fabricados por el hombre, y elementos naturales, entre ellos la madera petrificada, creando ensambles que revelan la materialidad y diversidad de los objetos.

Mis esculturas son formas sublimadas, diseñadas para sobrevivir al movimiento hipotético. Son contenedores de fragilidad y durabilidad, que expresan un equilibrio de atributos inherentes necesarios para un viaje duradero. (Lambert, s.f.)

Es interesante observar en la obra propuesta, la aparente ausencia del material que subvierte el espacio vacío, induciendo hacia una imagen espectral de la masa.

1.4.2. Esencia formal

En esta categoría el carácter de la pieza está dado por peculiaridades formales mínimas que están labradas en el material, en este caso se destacan más los caracteres naturales de la madera petrificada, visibilizando en algunos casos su tersura y composición.



*Fig. 7. Petrified Life,
extraído de la página web
Artavita*

mismo material en que trabajará, mediante un diálogo permanente que, si va por buen camino —según el artista—, finaliza con la concluida (Kees , s.f.).

Visualmente la obra resalta sus caracteres naturales, si observamos la Fig. 8, el artista no ha incidido cuantiosamente sobre la madera petrificada, más bien ha resaltado los atributos específicos en función de la disposición final de la obra.

1.4.3. Efecto pareidolia



*Fig. 8. Kangaroo, Valeria Totti, 2016,
extraído de la página web Istdibs.com*

Kees presenta un proceso muy variado en su manera de producir la obra, arquitecto de profesión desarrolla una obra en distintos aspectos de la figuración y abstracción, ha realizado escultura con un amplio surtido de piedras como el mármol, el alabastro, la serpentina, la esteatita, el basalto, la piedra dura, el granito, el ónix, la obsidiana, la selenita, etc.

Aunque algunas veces trabaja con una idea base o bosquejo previo en arcilla, investiga la forma en el

La pareidolia es un efecto psicológico que afecta nuestro sentido de la vista y corresponde a un fenómeno de interpretación en el cual, al ver una imagen o formas abstractas, se las relaciona erradamente con una imagen reconocible. En la obra de la artista Valeria Totti, por ejemplo, podemos reconocer una figura que asemeja a una forma animal, tal como lo sugiere el título

de la pieza. Se percibe, sin embargo, que

las formas naturales de la piedra no presentan transformaciones deliberadas.

1.4.4. Morfología de la materia:

La morfología se establece a partir de la transformación que incide en la totalidad de la superficie de la piedra, esto se demuestra en la obra del artista Akmal Jaya, quien plantea una conversión del material que se acerca a la morfología humana sintetizada. El artista otorga movimiento y determinación a la piedra apacible, llegando a un equilibrio entre la dureza de la forma, un acabado estilizado de suaves contornos, y demostrando un interés figurativo.



*Fig. 9. Akmal Jaya, 2016, extraído
de la página web
artpeoplegallery.com*

1.5. La talla en piedra en Guayaquil

La escultura como lenguaje artístico se ha desarrollado poco en Guayaquil, y esto se percibe en gran medida por la escasa presencia de propuestas que manifiesten un interés desde esta práctica, en este sentido, señalo eventos específicos organizados desde la institucionalidad del arte, en la actualidad existe una mayor organización de eventos de índole pictóricos en la ciudad de Guayaquil —como el Salón de Julio, el Salón de Octubre—, y solo en el Festival de Artes al aire libre (FAAL) donde se puede encontrar la categoría de escultura dentro del concurso artístico, en el que tanto estudiantes como artistas en proceso pueden aventurarse con propuestas que respondan a la tridimensionalidad. Frente a todo este panorama, encontramos una escena artística con pocas propuestas actuales, desde la escultura.

Respecto de este arte, Segura dice:

El hombre ha desarrollado nuevos materiales y tecnologías que han convertido nuestro mundo en un lugar de sofisticados logros. En tal contexto, a diferencia de los metales que aceptan ser forjados y moldeados, la piedra sigue ofreciéndonos aspectos tan primarios como la exigencia del ancestral tributo de la talla. Después de ella, la naturaleza única de cada piedra resulta potenciada por la mayor singularidad que le ha prestado la mano del hombre (Segura, 2004.)

A pesar de lo laborioso de este oficio, hay un conjunto de escultores que vienen desarrollando un lenguaje artístico a través de la piedra, este tipo de talla tiene una característica que va desde la ornamentación, con un aire modernista, y con fugaces propuestas de estética más contemporánea.

En Guayaquil podemos mencionar a dos artistas que mantienen una producción de talla en piedra constante y que al igual que Antonio Cauja han tenido proyección internacional: Patricio Barberán y Manuel Velasteguí Moreno

1.5.1. Patricio Barberán

Patricio Barberán es docente en el área de audición de sistemas en la Universidad Santiago de Guayaquil. Comienza a trabajar en el ámbito artístico en 2011, conserva un trabajo decidido en el área de la escultura, su primera muestra individual la realiza en el 2014.



Fig. 10. Lapidaciones

Fuente: El Telégrafo, 2014. Basalto, chispa, mármol blanco y piedra de río

En sus obras le interesa abarcar temáticas que surgen de los temas bíblicos, como la idea del pecado, o la salvación del hombre.

Se refugia en la palabra Selah, término utilizado en los cánticos de los salmos que significa 'deténgase y escuche', en donde Barberán invita al ser humano a la reflexión, mientras ahonda en su conducta y pone sobre el tapete, o más bien sobre el

mármol, las bajas pasiones como el odio, la envidia y la soberbia (El Telégrafo, 2015).



Como se aprecia tanto en la referencia como en su obra, la elección del material no es aleatoria, sino que tiene una intencionalidad.

Fig. 11. El gran titán

1.5.2. Manuel Velasteguí Moreno

Escultor guayaquileño nacido en el 46, hermano de Antonio Cauja Moreno.

Comenzó desde muy joven trabajando en el taller de marmolería de los italianos Pacciani y Faggioni. Durante su recorrido ha realizado diversas exposiciones dentro y fuera del país. Podemos apreciar un primer trabajo en que sobresalen materiales como el mármol, la madera petrificada y los ensambles. Despliega sus habilidades y perfecciona su técnica a lo largo de su proceso de formación, si bien no termino Bellas Artes, tuvo entre sus maestros a Alfredo Palacio, Cesar Andrade Faini. Su obra se destaca en salones de arte como el de Escultura Fundación de Guayaquil en el Museo Municipal en los años 74 y 75, el constante trabajo le ha permitido mostrarse en al Centro Cultural Washintong Heig, en el Lincoln Center, en el Museo de Arte Latinoamericano, en el Centro Cultural Ollantay, en la galería de arte Avanti, en la galeria Infinite y en la Art Gallery de New York; en el museo de la Nación , Galeria Bottega D'Arte Saqn Remo, en Italia; y en el instituto de Arte y Cultura Mexicano de Washintong (Pino, 2017).

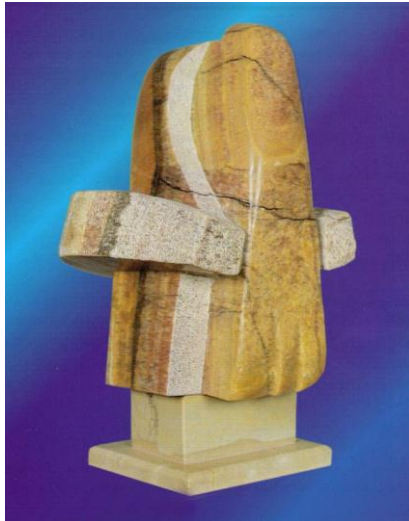


Fig. 12. La pareja

Mármol travertino dorado

Fuente: (Enciclopedia del Ecuador, 2017).



Fig. 13. La Unión.

Mármol negro y bronce

Fuente: (Enciclopedia del Ecuador, 2017)..

Respecto de su obra, Castillo (2017) dice:

Velasteguí, en busca de soluciones estéticas a los desafíos naturales, ha dado los toques finales a esa infinita sugestión que es la curva apresada en la certidumbre matemática del círculo. Por ese cambio tangible del mármol, avanza un gran conjunto escultórico con su inconfundible carácter.

Posteriormente su obra se va desplazando desde la talla en piedra hasta el reciclaje por medio del trabajo con chatarra, desencadenando una serie de trabajos referentes a Don Quijote y personajes que pertenecen a la historia universal.



Fig. 14. Manuel Velasteguí Moreno en su taller.

Fuente: (Monserrate, 2013).

1.5.3. Antonio Cauja

Antonio Cauja Moreno se relacionó con las artes desde muy temprana edad y por casualidad. Participó en talleres de teatro en la Casa de la Cultura Núcleo del Guayas, para posteriormente bregar en la talla de lápidas por algunos talleres de la ciudad. El trabajo con el mármol lo impresionó de tal manera que emprendió un proceso artístico desde el taller de su hermano, el escultor Manuel Velasteguí Moreno. “Todo eso me marcó, [sobre todo] el tener contacto con el mármol. Me encantaba darle forma a una piedra, que la veía ahí inerte, sin forma, y revivirla con una forma escultórica” (larevista, 2015). Su dominio del cincel y el martillo responde al continuo trabajo que realizó en ese tiempo como marmolista diseñando lápidas y cruces, de esta manera descubre su vocación para la escultura que lo hace ingresar en la Escuela de Bellas Artes por un período corto, ya que su formación se vio interrumpida en el cambio de escuela a colegio que sobrellevó esta institución, al no contar con el requerimiento de tener aprobado el tercer año de secundaria, y debido a su trabajo no pudo culminar. “Esto me golpeó mucho, pero me dio más empuje y fuerzas para continuar. Poco tiempo después montaba mi primera exposición. Fue en el año 1974” (Enciclopedia del Ecuador, 2017). Ya a sus dieciocho años obtuvo el segundo premio del Salón Nacional de Escultura de Guayaquil, mostrando un progreso notable en el Premio Único del Festival de Arte. Posteriormente ganó también el primer premio del Salón Nacional, volviéndolo a ganar en los años 1984 y 1987.

En 1977 se animó a exponer en Quito —donde presentó una muestra individual que mereció los mejores elogios— y en 1979 y 1980 expuso su obra en Caracas, Venezuela, donde a pesar de ser un artista totalmente desconocido logró vender la totalidad de sus piezas, mereciendo una vez más el aplauso y los mejores comentarios de la crítica. Al año siguiente obtuvo una beca para estudiar durante cinco años en la desaparecida Unión Soviética (Rusia). Dos años y medio bastaron, pues en cuanto presentó sus primeros trabajos sus examinadores comprendieron que tenían ante ellos a un genuino, creativo y gran artista, por lo que le acortaron la carrera y le asignaron el trabajo libre de taller en vez de las tareas académicas. Viajó entonces a Eraván, capital de la Armenia Soviética -país de escultores donde la piedra es el material de construcción y el medio de expresión artística por antonomasia, donde con el maestro

S. Bagdasarián hizo prácticas en el Instituto de Artes Plásticas. Al culminar sus actividades volvió a Moscú donde en 1983 obtuvo el Primer Premio en el Festival de Estudiantes Extranjeros de la URSS (Aviles, 2014).

Su natural desenvolvimiento con este material le ha permitido salir del país y exponer sus obras en diferentes países, como Perú, Armenia (ex-Unión Soviética) Venezuela, Rusia, Corea del Sur, Alemania, Estados Unidos, Uruguay y Chile. Además de contar con una representación de Nuestro País en la Bienal de Venecia del 2001.

La expresión de Cauja se instala con seguridad en un gran camino: escultura de gran solidez, lo mismo en sensuales formas humanas que en deshumanizadas formas geometrizaras. Escultura volumétrica casi sin vacíos, pero rica de sabias sinuosidades mínimas; juegos formales de gran tensión entre lo vital y lo mecánico; formas que revelan sensibilidad agudamente contemporánea (Castelo, 1989).

Su vasta experiencias, así como sus numerosas exposiciones dentro y fuera del país, le ha permitido perfeccionar su técnica escultórica en piedra durante toda su carrera, renovando el eje temático de sus obras, intereses formales y recursos materiales. Además, ha participado en los últimos años en simposios de talla reconocidos internacionalmente, ejecutando piezas de grandes dimensiones y recabando distintas experiencias por medio de sus colegas.

En su trabajo hace uso de una técnica impecable, y demuestra el interés de manipular y apropiarse de una variedad de piedras, ya que considera que la relación con cada una es totalmente diferente y demanda un proceder distinto, desde la temática a las herramientas, entre su abanico de recursos puedo resaltar el mármol, el basalto, el granito, el ónix, la piedra caliza, el cuarzo, el marmetón y la madera petrificada, la cual le interesa por las sensaciones que desprende el material, y en la medida que concentra una trascendencia geológica para la humanidad.

En sus trabajos realizados durante los últimos años podemos encontrar algunas series de obras como Nudos, Sueños de alcoba, Vuelo, Metamorfosis, Madera Petrificada, entre otras. Su obra se puede inscribir dentro de una estética del

modernismo, en la que fluye una perspectiva humanista en la cual el hombre es el punto donde se despliega un horizonte armónico que visibiliza la materialidad de los elementos naturales del que formamos parte. En gran medida le interesan los materiales sólidos y perdurables (como la piedra, el mármol, la madera fosilizada). Así lo menciona Rodríguez:

Consideramos que el proceso creador puede surgir en el propio modelo, aunque depende del escultor. Cada autor se identifica y se encuentra a gusto con un material determinado para buscar ese momento íntimo, único e irrepetible de la creación (Rodríguez O., 2010).

El escultor tiene la capacidad de doblegar, por medio de herramientas, materiales tan duros como la madera petrificada. En el caso de Cauja, busca, por medio de las formas geológicas, encontrar un diálogo entre la piedra y su intension formal. El artista explica que antes de comenzar a tallar la piedra, conversa con ella, la toca, siente “acepta las sugerencias de la materia y se deja llevar por su propia experiencia de tallador” (Oña, 2009) y empieza a buscar formas orgánicas que le permitan expresar sus pensamientos.

Al respecto de la obra de Cauja, la crítica de arte Inés Flores, ha dicho que la actitud de Cauja, como escultor, se podría resumir en que su “desafío es conseguir la armoniosa convivencia de la figuración con el abstracto, y de superar el estatismo de la piedra con la mágica ilusión del movimiento” (Monserrate J. M., 2015).

Capítulo 2

2.1. Proceso creativo en la obra de Antonio Cauja

En el transcurso de las conversaciones en su taller, Cauja señala lo “orgánico” como el hilo conductor que se presenta en sus obras, cuenta de manera jovial que él no busca la piedra, sino que ella lo encuentra.

Previo al desarrollo de la escultura, analiza la piedra, la mueve desde todos los ángulos, la moja, va encontrando caracteres que, de manera intuitiva y visceral, enfatizará, al mismo tiempo ejecuta bocetos en plastilina, la cual, debido a su plasticidad, le permite indagar en propuestas alternativas de construcción; sin embargo, esto va a depender concretamente obedeciendo al tipo de piedra que tiene en ese momento o de la idea considerada. Otros elementos que emplea son las cañerías o ductos cilíndricos de los aires acondicionados y que juntará con otros objetos para tener una primera visión sobre los volúmenes que pretende resaltar en la piedra, este método se puede apreciar en su serie Nudos en la que recurre a diferentes tonalidades de mármol como complemento de la forma.

Entre sus referentes más cercano se encuentra la obra del escultor Henry Moore, de quien dice admirar su trabajo en piedra, en el cual se destacan formas onduladas “semi-abstractas, con huecos y perforaciones redondeadas que reflejan formas naturales” (EPDLP, 2017). Seguidor al mismo tiempo de la decisiva obra de Eduardo Chillida, quien explora conceptos opuestos y complementarios a la vez, como el vacío y volumen, luz y sombra, límite e infinitud. “Destacando una presencia del material que trasciende la forma y expresa una mística existencial” (Biografías y Vidas, 2017).

Su proceso de creación surge además de la noción de develamiento, la idea de visibilizar elementos ocultos que surgen de este material. Simultáneamente reflexiona

sobre el espacio vacío que se suscita en la materia, y cómo este puede contener caracteres formales múltiples. Expresa que en la talla le interesa indagar en los espacios negativos, ya que estos posibilitan un reconocimiento tridimensional de los objetos frente al vacío. Cauja determina la materia, la forma, el espacio y el tiempo como entidades que se corresponden mutuamente, y se relacionan en este escenario creativo.

Habitualmente recolecta piedras que situará en su taller para luego trabajarlas; la indeterminación de un período definido para cada obra es una de las causas para mantener varias obras inacabadas o piezas que aún no le convencen por completo para ser exhibidas al público. Manifiesta que, a pesar de manejar una estética abstracta en sus obras, el equilibrio es una de las cualidades que la obra debe poseer, lo que se expresa en un ordenamiento entre los elementos naturales y la generación de un contraste entre lo pulido y la textura de la piedra (Cauja, 2017).

2.2. Referentes conceptuales y artísticos en la obra de Antonio

Cauja

Urdiendo en los referentes artísticos que sobresalen en el panorama de la escultura en piedra, es necesario formular un enfoque hacia determinados intereses artísticos que se originan de la talla directa, además de otros mencionados por Cauja que conceden una conciencia creativa desde el autor. Destaca en un primer momento su admiración por el trabajo de Miguel Ángel, pues siente que es una referencia inmediata para cualquier interesado en la escultura, es indudable la importancia que generó este artista para la posteridad, esto lo esclarece Wittkower cuando comenta la sequía que se sintió durante el siglo XIX, considerando que desde Miguel Ángel a Rodin no se produjeron significativos valores escultóricos; sin embargo, este último será el encargado de reformar estos valores, al incorporar el busto y el fragmento a los grandes temas de la escultura. (Wittkower, 1984). Aunque no era tallista nato, más bien le

interesaba el modelado, se perciben conexiones que repercuten en artistas posteriores, que presentan las mismas preocupaciones con relación a las virtudes propias de la escultura como arte, distinguiendo “la sensibilidad por el volumen y la masa, el juego de huecos y relieves, la articulación rítmica de los planos y contornos, la unidad de la concepción” (Read, 1994).

El resurgimiento de la talla directa como recurso técnico nace de la recuperación de este método renacentista y artesanal, el cual revela un interés en la naturaleza del material y su potencial expresivo a través de sus cualidades físicas. A partir de estas conexiones artísticas realizadas por un grupo de artistas interesados en la recuperación de esta técnica se comenzó a llamar *escultura vitalista*¹³. Es necesario situarse a finales del siglo XIX y mediados del XX, ya que en esta época surge un planteamiento que estimulará el trabajo artístico de algunos autores citados a continuación y a partir de ello, la obra de Antonio Cauja. Estos antecedentes conceptuales y procesuales figuran en un momento en el que surge un arte de vanguardia, los artistas manifiestan una necesidad de reconectarse con la naturaleza, y desligarse de una civilización deshumanizada por la guerra, buscan respuestas en lo espiritual, el arte exótico, dejando atrás las convenciones e incorporan nuevos símbolos a su acervo cultural. De aquí surgen elementos valorativos que toman a la naturaleza como principio fundamental y creativo, extendiendo la concepción vitalista a una expresión que se desarrolla en una *escultura orgánica*¹⁴.

Cauja expresa admiración por Isamu Noguchi, cuyas propuestas multidisciplinares se amplifican sobre el terreno del arte e indagan en lo arquitectónico.

¹³ Entre las corrientes formales la tendencia vitalista se asocia al volumen y la masa, considerando principalmente la forma orgánica y biomorfa con una intención representativa. Al contrario del constructivismo que niega todo aquello.

¹⁴ Esta interpretación de formas orgánicas está planteada desde una lógica de simplificaciones y deformaciones, no corresponde a una representación mimética de la naturaleza.

Su categórica negativa a encasillarse bajo una tendencia artística y su constante búsqueda por descubrir materiales no convencionales o técnicas de realización, fomentan un despliegue creativo que nos hace repensar la materia como un ente que ostenta una carga conceptual, aportando contenido a la obra. Noguchi declara que “todo es escultura”, entendiendo que cada elemento posee cualidades plásticas, volumétricas y de significación, además al estar en el mundo tridimensional es factible su transformación.

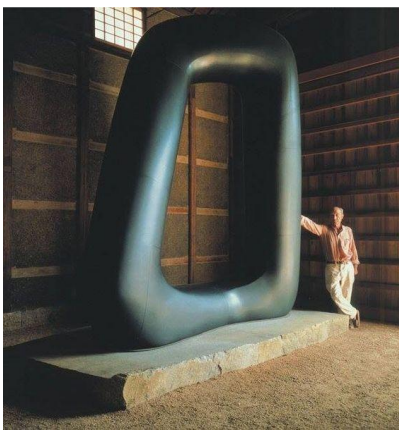


Fig. 15. Energy Void.

Museo Isamu Noguchi

Noguchi incita cuestionamientos sobre nuestro habitar en los espacios arquitectónicos y naturales. Mediante su proyecto de parques infantiles propone una deferencia a la mirada infantil que está constantemente curioseando, descubriendo formas. Este énfasis en el diseño espacial de los objetos, se visibiliza en el emplazamiento de sus esculturas y complementan la arquitectura del lugar donde se

encuentran.

Henry Moore es sin duda uno de los artistas más influyentes en el ámbito de la escultura de Cauja. Utiliza la talla directa para llegar a la forma, una forma que en sus primeras indagaciones inicia con una serie de trabajos figurativos de los cuales se apartará poco a poco, así como de la concepción occidental del arte, para retornar su mirada a un arte más primitivo en el que los conceptos interpolados de forma y espacio se encuentran en función de un sentido de abstracción. Cauja valoriza este proceso experiencial en su obra —que se construye por medio sensaciones formales que desprende el material—, ya que el resultado nunca es previsible del todo, y se puede conjeturar por medio de las oquedades de la piedra el comienzo del labrado, pero el

desarrollo requiere una constancia que solo es posible gracias a la perseverancia del artista, afirma (Cauja, 2017).

Bárbara Hepworth, otra de sus influencias, desarrolla una obra que está ligada a la espiritualidad de los elementos, su calidez con el material permite reconocer la



Fig. 16. *Mother and Child*, 1934, © Bownes

trascendencia vital de la forma.

Esta idea vitalista, presente en la biología moderna, formula que la vida misma es el resultado de una reciprocidad

entre la materia inerte y su esencia vital, y eso se manifiesta como un acto creador.

Apropiándose de este accionar, Antonio medita sobre la propiedad de la madera fosilizada en relación con su reestructuración formal procedente del enterramiento y gestación durante millones de años, esto acondiciona un renacer espiritual que se transfiere a la relación del sujeto frente el paisaje. Esta necesidad de volver a lo natural se evidencia incluso en la proximidad que mantiene Antonio con la naturaleza en su vida diaria, al encontrarse adyacente a los cerros que están en vía a la Costa, y las canteras aledañas. Reconoce Cauja todas las piedras que se pueden hallar en la zona; sin embargo, debido a los explosivos que utilizan contantemente los canteros, la piedra presenta fracturas internas y en otras ocasiones revelan no solo las estructuras internas de las rocas, sino las del paisaje también.

Estas estructuras naturales se asocian a las formas geométricas como ya lo anticipaba Galileo Galilei, cuando pronuncia que el libro de la naturaleza estaba escrito en el lenguaje de las matemáticas. Esta complejidad natural derivada en infinitas

variaciones y patrones sofisticados, surgen en las exploraciones artísticas de Peter Randall sobre lo orgánico-formal, resaltando sobre la piedra registros geológicos o diseños fósiles. En Randall, al igual que los otros artistas mencionados, existe un interés por alcanzar la esencia formal de la naturaleza.



Fig. 17. Peter Randall-Shapes in the Clouds V, II, III, IV & I, 2014

(Credit: Steve White)

Esta esencia formal de las cosas para Cauja es complementada por su contraparte: el vacío, hallando en la obra de Eduardo Chillida una búsqueda que va más allá de la materia y la forma, indagando en una concepción mística de la existencia, que se despliega por medio de una idea extrapolada y a la vez complementaria de los



Fig. 18. Lo profundo es el aire, 1996, Guggenheim Bilbao Museo, © 2012

Artists Rights Society (ARS), New York / VEGAP, Madrid

elementos representados, por ejemplo: luz y sombra, volumen y vacío, límite e infinitud.

Este discernimiento en el trabajo escultórico en piedra realizado por Cauja sobresale en el carácter de complementariedad

y divergencia, corroborado a partir de contrastes superficiales entre lo pulimentado y lo áspero. El ahuecamiento que se produce en el interior armoniza con los volúmenes exaltados en la escultura.

Como examinamos en la obra de Cauja se reconoce un interés formal hacia elementos vitales de la naturaleza, los cuales se pueden interpretar en sus esculturas de bulto, con formas ovoideas, en algunos casos, y estructuras más complejas que persiguen este movimiento que fluye en las estructuras naturales que intuitivamente visibiliza, y trasciende a una forma orgánica. Concepción esgrimida además en las esculturas de Jean Arp y que derivan hacia una abstracción biomórfica¹⁵, la cual le interesa definir como un proceso de crecimiento, de gestación, en el que se produce una transformación orgánica de la materia. El propio artista las concibe como “concreciones”, originalmente propuso la idea de que ocupen un lugar en plena naturaleza y no en el museo.

2.3. Procedimiento de trabajo en piedra del artista Antonio Cauja

Cauja desarrolla una metodología de trabajo que se articula a través de la talla directa. Incurriendo sobre el material que ha dispuesto en vista de la plasmación de un pensamiento o una idea. Este proceso se extiende por un tiempo indefinido, por ello mantiene varias esculturas inconclusas, a las cuales regresa continuamente. Como vemos el tiempo es un elemento fundamental en la labor artística de Cauja, incide de manera programática en la ejecución de la pieza, ya que es a partir de ese encuentro constante donde se descubre la obra.

¹⁵ Jean Arp es considerado uno de los representantes que más sobresale en la escultura biomórfica, esto se fundamenta en la utilización del ovalo como forma primordial, y metáfora de transformación y cambio constante de los cuerpos (Lopez Morales, 2015).

En los siguientes puntos condensaré de modo específico los procesos llevados a cabo por el artista Antonio Cauja en su trabajo escultórico en piedra, conjuntamente con la madera petrificada.

2.3.1 Búsqueda del material pétreo

Cauja realiza esta búsqueda obedeciendo a qué tipo de piedra pretende localizar. Para ello se desplaza por toda la costa ecuatoriana en busca de ejemplares como basalto, granito y marmetón, en algunos casos incluso ha recurrido al basalto negro, hallado en derribamientos mediante uso de explosivos llevados a cabo por el Municipio de la ciudad en el sector de las Orquídeas, al norte de Guayaquil. Cauja se traslada asimismo por las riveras de los ríos, o el Oriente especialmente, aunque también suele transportarse a Cuenca, Imbabura, Riobamba, examinando canteras donde se suele encontrar ónix y cuarzo. Una vez hallado el material pétreo procede a golpearlo con algo sólido, para escuchar si el sonido es hueco o uniforme (es imprescindible que el sonido suene compacto), de esa manera se puede concluir si el material es adecuado y que no se resquebrajará en el proceso de talla.

Cauja recuerda una visita al pueblito de Cerecita, lugar que está en el camino de Guayaquil a Playas, cuenta que tropezó por primera vez con la madera petrificada, estaba ubicada en la entrada de una vivienda, y era utilizada como asiento, en su curiosidad por las cualidades de la piedra, se interesó en adquirirla llegando a un acuerdo con el propietario, desde allí cuenta que los lugareños han prestado más atención a ese tipo de piedras.

2.3.2 Primeros bosquejos

Considerando las cualidades propias de la piedra, es decir; la dureza, la suavidad, la textura o la luminosidad, el artista Cauja define el procedimiento adecuado,

realizando en algunos casos modelados pequeños en plastilina para definir alguna composición, o la utilización de artefactos industriales como los ductos de aire que presentan una forma cilíndrica y maleable. En la serie Nudos se puede reconocer la versatilidad de composición gracias a esta técnica; en estas obras el artista propone además una combinación con diversos tipos de mármol, utilizando tonalidades claras y negras, llegando a desplegar un contraste cromático que coquetea con formas biológicas que transmutan en la composición.

2.3.3 *Explorar las formas*

El reconocimiento de las formas inicia al primer encuentro con el material, ya que se establecen conexiones emocionales o experienciales, y predispone nuestra memoria visual para reconocer formas elementales que en su conjunto, reproduzca una composición equilibrada aceptando “sugerencias de la materia” (Cauja, 2017).

En este sentido la obra como abstracción emana de una cuestión subjetiva, emocional, intuitiva y visceral, que se origina desde una vertiente vitalista de la escultura y se relaciona con acciones emprendidas previamente en las diversas piedras con que se ha trabajado. Para Cauja es complicado enunciar claramente hasta cuándo concibe la extracción del material, sin embargo, sospecha cualidades que desea destacar, por medio de la composición o el contraste de las superficies, es por ello que el tiempo de trabajo se extiende de manera prolongada, ya que a ojos de Cauja “uno vuelve cada día al taller con otra perspectivas de las cosas” (Cauja, 2017).

En esta búsqueda imperante de un ordenamiento de la materia como elemento originario y diálogo con esta, Masó formula en este aspecto “componer una escultura es hacer que los elementos que la componen comprendan sus vínculos” (Masó Guerri,



2004) esta asociación de las partes proyecta derivaciones complementarias que vitalizan hacia una escultura dinámica.

2.3.4 *Ensamblaje*

Si bien la talla en piedra se identifica por tener un carácter extractivo, es decir; el retiro sistemático del volumen, y por medio de técnicas sustractivas, en el intervalo de constitución de la escultura, esta puede adicionar otros elementos pétreos de diversas características u otros materiales industrializados, para generar dinamismo y colorido a la pieza.

En el trabajo con la piedra, Cauja agrega de forma muy temprana un soporte, levantando la pieza del piso, buscando un equilibrio entre las formas y así diferenciar los lados del bulto escultórico, en este caso se enfoca en resaltar la presencia que más predomine, situando así la cara principal de la escultura.

2.3.5 *Acabado sobre el material*

El acabado presenta resoluciones que se deben considerar antes de aventurarse a lijar una zona u otra, por lo tanto, una vez planteadas las formas específicas que corresponden a la propuesta escultórica, llega el momento de realizar los ajustes necesarios para insinuar o resaltar los contrastes en la superficie entre lo pulido y rugoso del material. A continuación, se utilizan lijas de diamante que van del 1 al 10, y posteriormente, si el caso lo amerita, pasar un disco para pulimentar la superficie, de lo contrario la esta mantendría una característica mate.

2.4. Obras de representativas de Antonio Cauja en diferentes piedras y madera fósil

Esta selección de obras pretende generar una noción programática del proceso de Cauja en las series de trabajos que corresponden a su carrera artística. Su preferencia

por el mármol es evidente y es el material predilecto con el que ha desarrollado una de sus series más conocidas como: Nudos. El contraste de los tonos del mármol negro y blanco ha favorecido una visualidad que resuena en formas envolventes y pulimentadas sugiriendo una irrefutable presencia del objeto escultórico. Su fascinación por los materiales pétreos ha hecho que explore constantemente el territorio nacional de norte a sur y de este a oeste, tropezando en alguna ocasión con la madera fosilizada, de este encuentro surge la curiosidad de Cauja en indagar más en las propiedades cualitativas del material, estimando un desenvolvimiento hacia texturas contrastadas, lo liso y áspero, el artista respeta la temporalidad que ha originado la dureza de este fósil vegetal, le interesa conservar su presencia superficial y evita modificar excesivamente las formas del mismo, dice: “sugerir, develar, realzar algún patrón que encuentre en la piedra” (Cauja, 2017)



Fig. 19. *Laberinto*.

Técnica mixta: ensamblado y tallado en mármol, 1994.

Fuente: (Erotopías, 2017)

diálogo con la morfología humana.

Laberinto es una obra escultórica de bulto, elaborada en mármol negro y blanco, se puede reconocer una estética vitalista que indaga en lo ornamental, formalmente presenta una composición equilibrada que transfigura el material provocando una extrañeza por la naturalidad que presentan los volúmenes, y contradice la masa estática de la piedra, el espacio se organiza entre el movimiento entrelazado del material y formas que insinúan una sensualidad manifiesta, entablando un



Fig. 20. El arca

Tallado en madera petrificada.

Fuente: AQ Arte Feria Quito, 2015.

El Arca es una obra escultórica redonda, de bulto, realizada en madera petrificada. En esta se manifiesta un interés por develar sutilmente la sencillez semiesférica del material, prevalece una forma orgánica propia, combinando la permanencia de la masa y el volumen presentes en este fragmento de fósil, existe además un claro

paralelismo formal con la obra de Moore y Hepworth, en vista de que se propone un juego entre masa y vacío, planteado este último por la cavidad central que transgrede la materia y posibilita una visión interna del elemento. El Arca, metafóricamente, crea esta



Fig. 21. Sin título.

Tallado en madera fosilizada.

Fuente: AQ Arte Feria Quito, 2015.

ilusión de preservar un tesoro bíblico oculto, sin embargo, es la relación recíproca entre el exterior en apariencia ovoide, y el interior como espacio fatuo un acercamiento a una abstracción biomorfica que al igual que Arp, propone

representar la esencia vital de los cuerpos.



Esta obra escultórica de bulto redondo, manifiesta en cuanto a lo formal un juego de equilibrio, en relación a la composición protagoniza una tensión que transgrede las leyes físicas de la gravedad, permitiendo reconocer la presencia del volumen, en detrimento de la masa del material, matiza la textura sinuosa de la piedra, preponderando el colorido característico de la madera fósil, el desbaste es mínimo, alcanzando destacar la naturaleza formal del material.

Capítulo 3

3.1. El esquema como organización de conocimiento

En esta sección corresponde definir conceptualmente qué es un esquema. De acuerdo con Frederic Barlett este se desarrolla dentro de las actividades cognitivas que el ser humano realiza diariamente como las acciones de recordar, percibir, comprender o resolver problemas. Estas se encuentran compuestas a partir de dos fuentes de información: una que se origina desde el exterior, y por otro lado, la información presente en la memoria en forma de conocimientos previos o esquemas (Bartlett, 1995). Como podemos observar este conocimiento intrínsecamente se organiza mediante estos esquemas, los cuales proporcionan un andamiaje para desarrollar las ideas y organizarlas estructuralmente, a partir de la información que las componen.

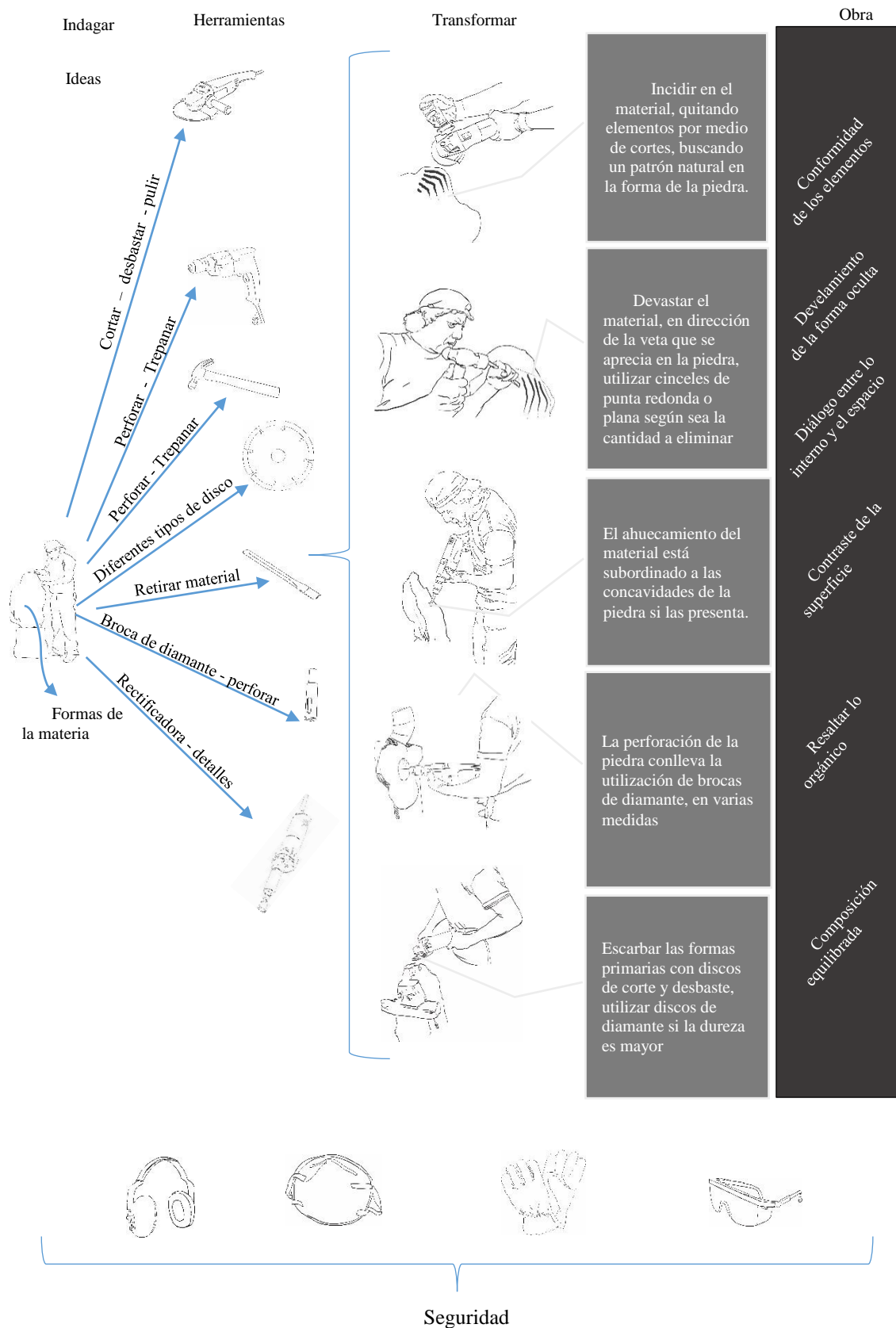
En la práctica los esquemas pueden ser estructuras gráficas que posibilitan una síntesis de la información, relacionando conceptos y criterios de selección que nos aproximan hacia una representación de mapa conceptual que, como instrumento ordenador, aporta una lógica de enseñanza, así lo propone inicialmente Novak, quien es el primero en desarrollar la idea de mapa conceptual como una herramienta que permite el aprendizaje significativo. Novak (1998) lo describe como un método que sirve para el reconocimiento de los materiales que se van a aprender y para generar nuevos conocimientos Conjuntamente David Ausubel trabaja también sobre el aprendizaje significativo. Él considera que “el factor más importante en el aprendizaje es lo que el sujeto ya conoce” (Ausubel, 2000) esto se manifiesta principalmente cuando vinculamos estos nuevos conceptos con los que ya poseíamos, esto repercute en nuestra estructura cognitiva permitiéndonos establecer nuevas ramificaciones referenciales y produciendo nuevos enlaces entre ellos.



Esta organización ordenada de los datos representa una interesante forma de abordar un proceso que se desarrolla a partir de lo experiencial, en este caso del proceso técnico y conceptual que el artista Antonio Cauja aborda en el desarrollo de una obra escultórica en piedra. Para ello planteo un formato de mapa conceptual como recurso esquemático que adecue creativamente, e ilustre esta manifestación artística.

En la elaboración del mapa conceptual se establecen jerarquías de diferentes niveles de importancia las cuales se van a conformar por conceptos, proposiciones y palabras enlace (Novak & Gowin, 1988). Por lo tanto, en vista de la organización instrumental para la realización del presente gráfico esquemático, generaré un proceso lineal, jerárquico-horizontal, que clarifique las relaciones del conocimiento artístico, que establezco a partir de la obra de Antonia Cauja.

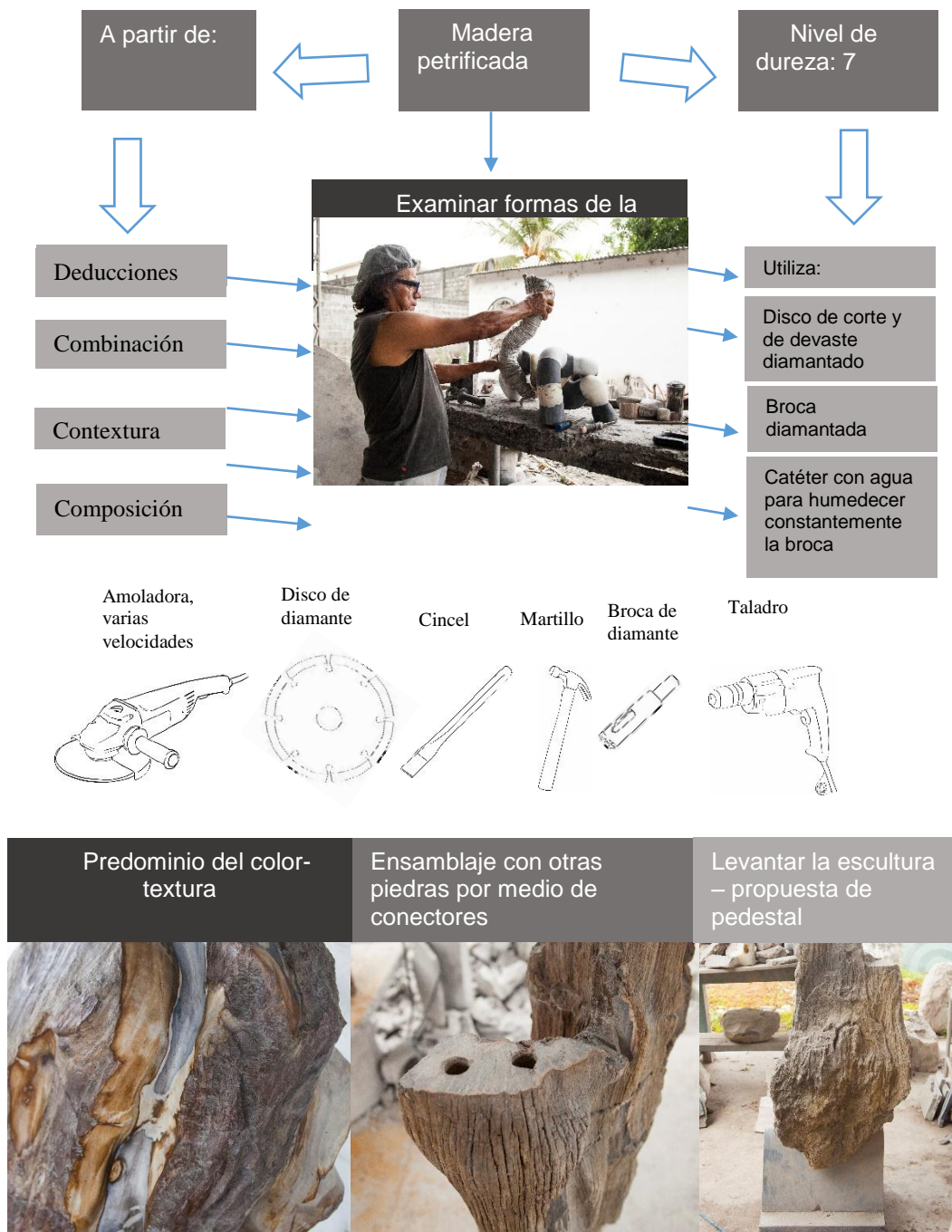
3.1.1. Esquema gráfico de trabajo en piedra del artista Antonio Cauja



3.2. Desarrollo esquemático de trabajo en madera petrificada del artista Antonio

Cauja

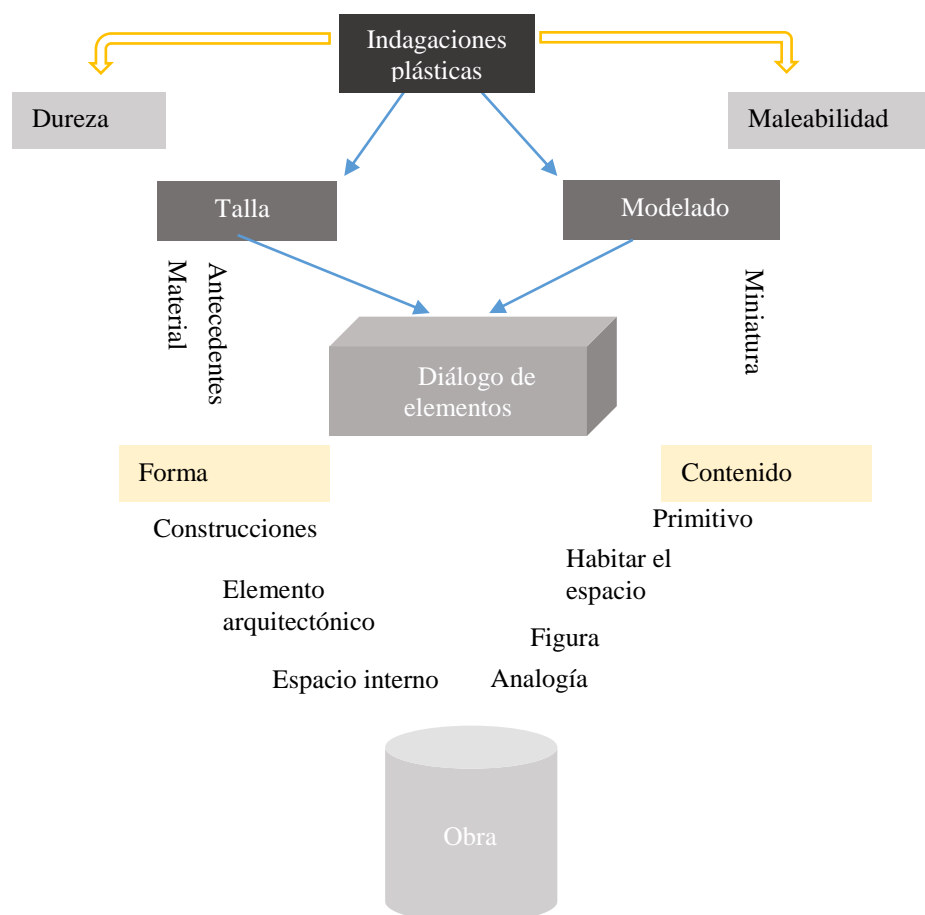
El presente esquema busca servir de guía para el trabajo práctico en piedra. A continuación, podremos observar el método de trabajo, los materiales y herramientas empleadas por el Antonio Cauja.



3.3. Esquema personal de trabajo para la realización de una obra artística en piedra

Mi intención con la piedra canaliza una mínima intervención en el material, me interesa que esta intrusión genere un diálogo desde una lógica de pares opuestos, es decir; contraponer lo artificial con lo natural, así como la dureza y la maleabilidad, la extracción versus el complemento. Por lo tanto existe una yuxtaposición que se origina desde los elementos formales y se extiende hasta la conceptualización de la obra.

La naturaleza de esta indagación se ejemplifica en la obra desarrollada en el capítulo 4. Distinguiendo la praxis artística, el proceso que posiblemente sea más importante que el resultado final de la obra, ya que no es algo cerrado, por lo que no hay respuestas precisas, sino un generador de sentido. Este sentido posibilita un encuentro entre la duplicidad de la materia.



Este esquema procesual muestra cómo se conectan los elementos constitutivos de la obra, a partir de la experiencia plástica con la materia, o indagaciones previas. Existe un hilo conductor que toma como referencias estos conceptos físicos opuestos entre sí, se aproximan y articulan un diálogo, el cual cada vez se va reduciendo, hasta llegar a una propuesta particular.

3.4. Esquema conceptual de los intereses en talla de Caguana frente al esquema de Cauja.

Escultura en madera petrificada	
Cauja: forma orgánica sentido abstracto extraer - composición -equilibrio descubrir lo interno - lo natural intuición	Caguana: forma primitiva figuración extraer - agregar material - elemento visibilizar sentidos - lo remoto ficción

Este cuadro comparativo presenta un despliegue horizontal en cuanto identifica los intereses y formalidades inherentes a la práctica de cada artista, como se puede reconocer existen motivaciones personales que se transfiere a partir del contacto y apropiación del material, desde el cual especulamos, transfiguramos y convertimos, mediante la abstracción en el caso de Antonio o desde una figuración surgida en el



material como en mi obra. La forma orgánica destacada en la poética de Cauja, resuena como antecedente hacia lo primitivo, en la medida que se asocian naturalmente en el tiempo, y paralelamente se bifurcan en elementos que derivan en intuiciones más acertadas desde la experiencia de Cauja con el material, y mis proyecciones narrativas a partir de una ficción con el material.

Capítulo 4

4.1. Propuesta artística y creativa

Esta propuesta se desarrolla principalmente a partir de mi relación con el material, explorando al mismo tiempo las dinámicas que Antonio Cauja intuye en las formas contenidas en la piedra, simultáneamente, considero pertinente mencionar autores que desarrollan obras reflexivas de diferentes características, pero que exteriorizan inquietudes sobre el mismo medio, la piedra, y por el cual me aproximo de manera conceptual o formal a la idea de mi propuesta.

En la escultura en piedra encontramos un diálogo permanente con civilizaciones pretéritas, que han dejado una huella en el proceso de conformación de las ciudades modernas que hoy habitamos, esta nostalgia por explorar e interpretar territorios arcaicos, impulsa la obra escultórica de Gonzalo Fonseca, empeñado en recuperar desde una visión personal una poética de la ciudad, indagando en la historia, el paisaje e incluyendo lo arqueológico como documento que guarda una reminiscencia formal y le permite manifestar ficciones cimentadas en elementos históricos, los cuales presentan



Fig. 22. *House of the pendulum* (casa del péndulo), Gonzalo Fonseca, 1976.
Fuente: Mitchell-Innes & Nash 2017)

un sentido de apropiación con el trabajo de Ítalo Calvino en *Ciudades Invisibles*. La coyuntura de su trabajo reside en la posibilidad de enfrentarnos a una idea de civilización, y como esta modela los elementos en la cual se asienta. En este caso la utilización de la piedra presenta un carácter simbólico de permanencia y coexistencia con lo arcaico, su proceder en la piedra es el de revelar un vestigio oculto, como lo concebiría un arqueólogo. Sin

embargo, cuando transforma el material lo efectúa complejizando las formas, ocultando sus significados inmediatos, disponiendo la facultad de ser descubiertos o interpretados.

Este lenguaje narrativo que maniobra a través de la arqueología, la arquitectura y se recrea sobre la piedra, me permite ampliar mis presupuestos formales hacia un sentido ilusionista y enigmático, que posibilita reconocer a la escultura como una topografía de la memoria.

Siguiendo con esta noción plástica de la materia, resulta pertinente la obra de Matthew Simmonds, el cual demuestra un estudio arquitectónico sobre la piedra impecable en cada una de sus piezas a escala. Propone una representación de estilos característicos de una época, su factura es elaborada y minuciosa con los detalles, introduciéndonos en el espacio arquitectónico de la obra y permitiéndonos descubrir reflejos lumínicos que resaltan las cualidades propias del mármol. Estos espacios internos descubren un vacío, en el sentido de que carecen de alguna presencia humana u objetual, transfiriendo una atmósfera espiritual y de paz, no obstante, su cualidad es la de hacer presente una relación semántica con el pasado a través de la arquitectura clásica y



Fig. 23. 'Basilica III'

Fuente: © Matthew Simmonds

religiosa, revelando una dependencia íntima entre la naturaleza, el hombre y la arquitectura.

Estos autores establecen vínculos, emocionales, sensoriales, conceptuales y formales con el material empleado para su

propuesta artística, resuenan sus destrezas técnicas y procesuales que se amplían en una

diversidad versátil, materializadas desde una lógica representativa que apela a la

memoria, en el caso de Gonzalo Fonseca, y de reconstrucción en la obra, en el de Matthew Simmonds. A partir de estas indagaciones específicas me interesa proponer a una artista que, si bien no desarrolla un trabajo escultórico en piedra, puesto que su lógica procesual conlleva otras sistematizaciones que operan desde la contemporaneidad, encuentro en su obra elementos estéticos que sustentan mi propuesta personal. La artista Liliana Porter recopila objetos que inicialmente fueron elaborados con un fin decorativo, como el juguete o figuritas de diversa índole, planifica posteriormente la distribución de los elementos en la composición. En su serie Diálogos relaciona diferentes personajes, entre animales y cosas, escenificando situaciones que apelan a una activación por parte del espectador, mediante recuerdos o la identificación afectiva frente a los objetos, vuelve su mirada hacia ellos asignando sentido a lo material, como lo propone Walter Benjamín “sentir el aura de una cosa es otorgarle el poder de alzar los ojos” (Benjamin, 1989).

Recapitulando en mis antecedentes artísticos, afinó los mecanismos según los



Fig. 24. Man with Axe, 2011

Fuente: Liliana Porter, courtesy Hosfelt Gallery New York and Pinta

cuales se inscribe mi propuesta. Este trabajo escultórico presenta formal y conceptualmente un vínculo con los intereses artísticos de los autores presentados anteriormente, en primer lugar, se imagina un trabajo en talla

que conforma un levantamiento estructural en la madera fosilizada, del

cual sobresalen figuritas humanoides en miniatura, que habitan y transforman el material. Como se aprecia existe una analogía con sociedades lejanas, pero también con un sentido próximo, desde el contexto propio donde se formula la obra.

4.2. Descripción detallada de la propuesta actual (proyecto artístico)

La obra que propongo se ajusta a una serie anterior que he estado desarrollando en la cual intervengo la planimetría de la superficie pictórica, disponiendo personajes que satirizan el oficio manual implícito en el proceder de la obra, y por medio del cual permanece una identificación metafórica. Sin embargo, en el presente proyecto diversifico la temática, en consonancia con el material, estableciendo un diálogo entre el contenido y la forma. Consecuentemente, mi enfoque se dirige hacia la madera petrificada, pues, considero que es un material excepcional debido a su transformación molecular que posibilita un diálogo con una esencia creadora, que rebasa la experiencia humana. En este sentido surge una inquietud sobre la diferenciación entre lo que consideramos arte, y lo que no lo es, es decir; cuando observamos una obra arquitectónica como la Sagrada familia, es indudable que todos concluiremos por diversos motivos que es una obra de arte, ya sea por reconocer su belleza, la composición, la perfección, la técnica, o por ser concebida por Gaudí, pero ¿qué hay de aquellas edificaciones naturales realizadas por colonias de termitas, pájaros u hormigas, que podrían representar los mismos patrones con que juzgamos aquellas construcciones hechas por el hombre?

Es por ello que el motivo para la realización de esta obra surge del acto de transformación y construcción, que ha repercutido en los albores de la civilización recurriendo a ficciones paralelas, en la cual me atrevo a sospechar un escenario que florezca a través del material propuesto.

Considero pertinente el visibilizar estos procesos concretos que se han desarrollado y siguen transformando la esencia original de los elementos, resaltando las tipologías contenidas en la madera petrificada. Indago por esto en las propiedades

particulares, consecuentes de la piedra cotejando los intereses de Antonio Cauja en cuanto a lo formal, y el contraste resultante a partir de mi proyecto de obra.

Mediante las conversaciones con el artista, ha manifestado en reiteradas ocasiones que su interés no es alterar drásticamente la forma natural de la piedra, sino incidir lo menos posible sobre el material, este distanciamiento de lo artificial a lo originario es el medio por el cual me desplazo, descubriendo un umbral que, desde lo poco, expreso una poética narrativa que atestigua polisémicamente realidades alternativas.

Metodología

La metodología que me interesa desarrollar comprende la utilización de dos técnicas de la escultura: la talla y el modelado. Esta relación surge en virtud de la obra que pretendo realizar, en este caso planteo una confrontación que dialogue con el acto de hacer, a través de ejes procesuales implícitos en la talla directa y la figura modelada a escala. Como se puede observar existe una gran diferencia en el proceder de ambas técnicas, en el primer caso se presenta una cierta incertidumbre al momento de devastar el material, y generar los volúmenes deseados, en el segundo caso el procedimiento es más calculado, debido a la plasticidad del material. Sin embargo, a partir de estos dos polos heterogéneos, planteo una escena que diáloga con elementos constructivos arcaicos y modernos, recapitulando: la condición natural del material.

4.3. Bocetos

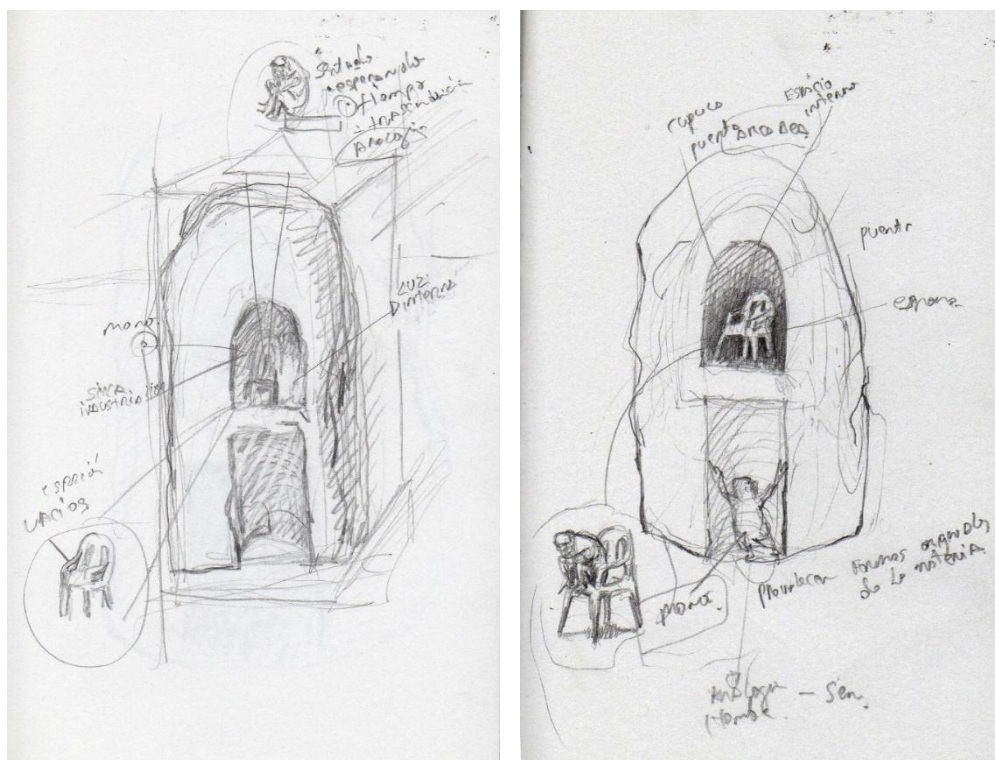


Fig. 25. Estudio previo a la realización de la obra

4.4. Desarrollo de la obra

Centésimo mono

La obra alude a la llamada “teoría del centésimo mono” que surge desde el libro *Lifetide: The Niology of Consciousness*, escrito por Lyall Watson, el cual narra un evento experimental sucedido en una colonia de monos de una isla cercana a Japón, donde científicos dejaban batatas sobre la arena para que los monos se las comieran, pero ninguno lo hacía, porque estaban sucias, hasta que un mono, se dirigió a un arroyo y las lavó, entonces poco a poco el grupo fue aprendiendo este método de limpieza para las batatas. Pasmosamente los científicos notaron consecutivamente que otros monos de diferentes islas también comenzaron a utilizar este patrón de limpieza y, además terceros asentados en el continente, sin que hayan tenido contacto entre ellos. Esto permitió estudiar los patrones de conducta, concluyendo que solo era necesario que un grupo determinado de monos adquiriera nuevos conocimientos, para que toda la especie lo asimilara de manera colectiva, a lo que se referiría como “masa crítica”. Esta historia si bien tiene cualidades metafóricas más que científicas, nos permite repensar nuestra experiencia sobre el conocimiento e ideas que se propagan rápidamente, no de manera psíquica —como en los monos—, sino, quizá por huellas dejadas en la naturaleza, en forma de una clase de escritura que posibilita un reconocimiento reflexivo sobre nuestro accionar en el mundo.

4.5. Justificación:

La teoría que propongo como base al desarrollo de esta obra, despliega posiblemente diversas lecturas por parte del espectador, sin embargo la metáfora que propongo se asocia a la esencia de este trabajo de tesis, el cual indaga en el “conocimiento” particularmente, el generado desde la práctica del artista Antonio



Cauja. De la misma manera mi intención no consiste en ilustrar una práctica artística, sino más bien a partir de aquella, utilizar recursos plásticos, y proponer una obra que englobe poéticamente este accionar artístico.

Por lo cual tomo referencias que forman parte de mi experiencia sensible de las cosas y del encuentro con el otro, para ajustar una composición que concentre y codifique este diálogo reflexivo. El cual propone una interrogante sobre la materialidad del conocimiento, es decir; ¿cómo podemos reconocerlo? A partir de los resultados físicos –materiales, el registro verbal o textual del mismo, o quizás es algo que está en el aire, en la memoria colectiva de la humanidad.

Centésimo mono, descubre una cavidad en la piedra que nos transporta hacia una condición primitiva, o elemental, desde la ilusión, reconociendo una narrativa que se acomoda a un estado disyuntivo, donde germina la masa crítica. Reconozco de la misma forma el descubrimiento que Antonio realiza sobre la piedra, cuando la despoja de lo que sobra, en mi proyecto artístico procuro además de quitarle elementos, aportarle contenido desde la figuración.

4.5.1. Proceso de talla

Paneo general desde varios ángulos de la piedra



Explorando las formas naturales del material para ubicar la frontalidad de la obra



Ahuecamiento del material, como se aprecia en la imagen, se ha utilizado mucha agua, para la perforación de la piedra



Se han utilizado varias brocas de diamante de diferentes medidas y calidades, debido a la dureza del material

Fig. 26. Proceso

Fotografías realizadas por el autor

4.5.2. Modelado de miniatura

Se ha utilizado una masilla polimérica (supersculpey), la propiedad de este material permite que al calentarlo en un horno a 120 grados centígrados el modelado alcance una dureza y resistencia adecuada, esto le aporta al modelado un carácter único.

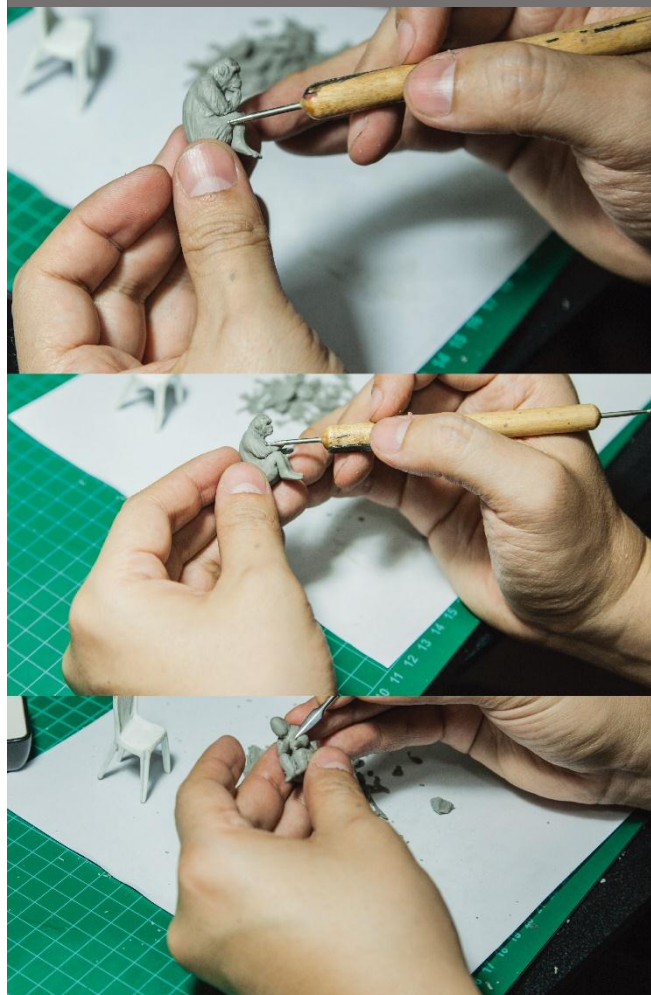


Fig. 27. Modelado

Fotografías realizadas por el autor, sobre el proceso del modelado, en vista de la composición final de la obra

4.5.3. *Fotografías de la obra:*



Fig. 28. Mono cien

Autor: Juan Caguana. Medidas: 25 cm alto \times 13 cm lateral \times 10 cm ancho.

Materiales: madera petrificada y masilla polimérica.



Fig. 29. Detalle

Conclusiones

Luego de indagar en las estrategias artísticas que inciden en el trabajo escultórico en piedra, concretamente sobre el conocimiento desarrollado por Antonio Cauja en la talla de madera petrificada, situando para esto a referentes internacionales que coinciden con un pensamiento conceptual e instrumental de la escultura, se ha delimitado su práctica bajo una lógica vitalista, la cual nos ha permitido un acercamiento a esta práctica desde un modo emocional, y hasta biológico, experimentando las posibilidades formales de la materia.

He visibilizado oportunamente el contenido procesual, apelando a una propuesta esquemática, con la intención de plantear un procedimiento visual, de fácil acceso, que demuestre sistemáticamente los parámetros y formulaciones que se conciben en el pensamiento creativo y técnico que existe detrás de una obra, para que esta sea divulgada y permita ser consultada.

Recomendaciones

El presente trabajo evidencia el proceso del artista Antonio Cauja, localizando sus estrategias técnicas, procesuales y conceptuales que repercuten en el desarrollo de su práctica escultórica; sin embargo, dilucidando el enfoque abordado sobre la madera petrificada, subrayo la dificultosa tarea de conseguir este material, si bien Ecuador cuenta con uno de los bosques petrificados más grande de la región, Puyango, este un parque protegido, por lo tanto no se puede extraer material fósil de ese sector. A pesar de ello en la Costa ecuatoriana suelen sobresalir pequeños bloques fósiles que se han empezado a comerciar en los pueblitos de la zona. Resulta relevante el manejo de herramientas profesionales para el trabajo sobre este material, ejemplo de aquello es que en el mercado local se pueden conseguir brocas diamantadas para uso con agua, de diferentes



valores, siendo útiles las que sobrepasan los cuarenta dólares (\$ 40,00), existen, asimismo otras para uso en seco que pueden duplicar el valor de las anteriores, cabe señalar la importancia de la calidad de las herramientas a emplear, además del uso de protecciones que previenen heridas o golpes en el proceso de talla.

Desde mi experiencia profesional, considero que un factor a tomar en cuenta es el espacio de trabajo, ya que, en vista del ruido y los residuos de fragmentos, es necesario un lugar más abierto y alejado de sectores residenciales.

Este trabajo se ha enfocado en procesos casi artesanales de talla, siendo estos los más utilizados por la gran mayoría de escultores —ya sea desde un interés artístico conceptual o por recursos—; no obstante, resulta interesante reconocer para un trabajo posterior las nuevas tecnologías, empleadas esporádicamente para esta tarea, como las máquinas de control numérico por computadora (CNC), dentro de las cuales encontramos fresadoras, tornos, rectificadoras, máquinas de corte por láser, por chorro de agua, o por electroerosión, prensas, brazos robóticos, etc. Si bien estos recursos en la actualidad no se ajustan a nuestro contexto, cada vez las nuevas tecnologías abaratan sus costos en beneficio de la sociedad, facultando la incorporación de estas nuevas tecnologías en la práctica artística.



Bibliografía

- Agencia EFE. (22 de junio de 2015). *efe.com*. Obtenido de <https://www.efe.com/efe/america/cultura/una-retrospectiva-de-barbara-hepworth-descubre-su-lado-mas-internacional/20000009-2645793>
- Anish Kapoor. (2017). *anishkapoor.com*. Obtenido de <http://anishkapoor.com/967/imminence>
- AQ Arte Feria Quito 2015. (10 de noviembre de 2015). <http://centroculturalpuce.org>. Obtenido de <http://centroculturalpuce.org/aq-arte-feria-quito-2015/nggallery/slideshow>
- Áreas protegidas República del Ecuador. (24 de mayo de 2017). *sig.utpl.edu.ec*. Obtenido de <http://sig.utpl.edu.ec/sigutpl/proyectos/zonasp/index.html>
- Avilés, E. (22 de mayo de 2014). *Enciclopedia del Ecuador*. Obtenido de <http://www.encyclopediadelecuador.com/temasOpt.php?Ind=423&Let=>
- Biografías y Vidas. (22 de mayo de 2017). *biografiasyvidas.com*. Obtenido de <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/chillida.htm>
- Blázquez, J. (12 de abril de 2009). *actividades.uca.es*. Obtenido de <http://actividades.uca.es/compromisoambiental/2009/60cursosdeveranodecadiz/B09/Texto%20de%20Jimena%20Blazquez>
- Blázquez, J. (s.f.). *actividades.uca.es*. Recuperado el 28 de octubre de 2016, de <http://actividades.uca.es/compromisoambiental/2009/60cursosdeveranodecadiz/B09/Texto%20de%20Jimena%20Blazquez>
- Busca biografías. (20 de mayo de 2017). *buscabiografias.com*. Obtenido de <https://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/87/Henry%20Moore>
- Caguana, J. (Dirección). (2017). *entrevista a Antonio Cauja* [Película].
- Castelo, H. R. (1989). *El siglo XX de las Artes Visuales en Ecuador*. Guayaquil: Banco Central.
- Castillo, D. I. (mayo de 18 de 2017). *encyclopediadelecuador.com*. Obtenido de <http://www.encyclopediadelecuador.com/personajes-historicos/manuel-velastegui/>
- Cauja, A. (16 de abril de 2017). Entrevista. (J. Caguana, Entrevistador)
- CDNA Centro de Cultura y Naturaleza. (19 de mayo de 2017). *cdan.es*. Obtenido de <http://www.cdan.es/es/arte-y-naturaleza/ulrich-ruckriem/>
- Consejería de Turismo y Medio Ambiente, Comarca Valdejalón. (5 de mayo de 2017). *turismovaldejalon.es*. Obtenido de <http://www.turismovaldejalon.es/entidad.php/conoce-la-comarca/53>



- Culturagalega. (22 de mayo de 2017). <http://culturagalega.org>. Obtenido de <http://culturagalega.org/atalaia/obras/penultima-cena>
- David Mccauley Interior Design. (30 de agosto de 2016). davidmccauleyid.tumblr.com. Obtenido de <http://davidmccauleyid.tumblr.com/post/96160170368>
- Delporte, H. (1982). *La imagen de la mujer en el arte prehistórico*. Madrid: Ediciones Itsmo.
- Diccionario de la lengua española. (2005). [wordreference.com](http://www.wordreference.com). Obtenido de <http://www.wordreference.com/definicion/alegor%C3%ADa>
- Ecured. (16 de mayo de 2017). ecured.cu. Obtenido de <https://www.ecured.cu/S%C3%ADlice>
- Ecured. (25 de septiembre de 2016). ecured.cu. Obtenido de https://www.ecured.cu/Piedra_filosofal
- Eiroa, J. J. (1994). Tecnologías Básicas: La piedra tallada y el trabajo del hueso. En J. J. Eiroa, *Historia de la Ciencia y de la Técnica* (pág. 13). Madrid: Ediciones Akal, S.A.
- El Hurgador (Arte en la Red). (30 de marzo de 2015). <http://elhurgador.blogspot.com>. Obtenido de <http://elhurgador.blogspot.com/2015/03/joan-mora-escultura.html>
- El TELÉGRAFO. (08 de 12 de 2015). Selah, lo nuevo del artista Patricio Barberán. Guayaquil, Guayas, Ecuador.
- El telégrafo. (10 de octubre de 2014). Lapidaciones, la nueva crítica social de Patricio Barberán. Guayaquil, Guayas, Ecuador.
- El Universo. (10 de abril de 2014). Patricio Barberán busca la reflexión con sus obras. Guayaquil, Guayas, Ecuador.
- Eliade, M. (2000). *Tratado de Historia de las Religiones*. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Enciclopedia del Ecuador. (21 de mayo de 2017). enciclopediadelecuador.com. Obtenido de <http://www.enciclopediadelecuador.com/personajes-historicos/manuel-velastegui/>
- Enciclopedia del Ecuador. (21 de noviembre de 2017). enciclopediadelecuador.com. Obtenido de <http://www.enciclopediadelecuador.com/personajes-historicos/jose-antonio-cauja/>
- Enciclopedia del Ecuador. (26 de mayo de 2017). enciclopediadelecuador.com. Obtenido de <http://www.enciclopediadelecuador.com/personajes-historicos/jose-antonio-cauja/>
- Enciclopedia del Ecuador. (8 de 11 de 2016). enciclopediadelecuador.com. Obtenido de <http://www.enciclopediadelecuador.com/historia-del-ecuador/cultura-manteno-huancavilca/>

- epdlp. (20 de mayo de 2017). *epdlp.com*. Obtenido de <http://www.epdlp.com/pintor.php?id=316>
- Erotopías. (02 de abril de 2017). *erotropias.com.ec*. Obtenido de <http://www.erotropias.com.ec/nucleo/cuerpos-recreados/>
- es.wikipedia. (10 de mayo de 2017). *es.wikipedia.org*. Obtenido de <https://es.wikipedia.org/wiki/Microlito>
- Estela Docal Galería. (21 de mayo de 2017). *esteladocal.com*. Obtenido de <http://www.esteladocal.com/fondo/antonio-santos/>
- Funadación Manolo Paz. (21 de mayo de 2017). *fundacionmanolopaz.org*. Obtenido de http://www.fundacionmanolopaz.org/ESP/fundacion_patronato.html
- Gary Breeze. (2016). *GARY BREEZE DESIGNER•SCULPTOR*. Obtenido de <http://garybreeze.co.uk/project/a-king-of-infinite-space/>
- Gorgeous with attitude. (20 de mayo de 2017). <http://gorgeouswithattitude.blogspot.co.nz>. Obtenido de <http://gorgeouswithattitude.blogspot.co.nz/2012/02/gorgeous-matauri-bay-and-rainbow.html>
- Gould, R. A. (1975). "El Paleolítico". México: Fondo de Cultura Económica.
- Gould. (1975). Hombre, cultura y sociedad. En C. Gordon, *El Paleolítico* (pág. 112). México: Fondo de Cultura Económica.
- Guayaquil es mi destino. (24 de mayo de 2017). *guayaquilesmidestino.com*. Obtenido de <http://www.guayaquilesmidestino.com/es/escultura/del-centro-de-la-ciudad/escultura-al-bagre>
- Hepworth, B. (s.f.). Carta dirigida a E. H. Ramsden el 28 de abril de 1943. *Bárbara Hepworth Centenary (cat. exp.) Exhibition and Tate at Yorkshire Sculpture Park*. TATE Publishing, London.
- HowlingPixel. (28 de junio de 2017). *howlingpixel.com*. Obtenido de https://howlingpixel.com/wiki/Ulrich_R%C3%BCckriem
- IBÉRICA Marble & Granite Corporation. (7 de mayo de 2017). *ibericamarble.com*. Obtenido de <http://www.ibericamarble.com/index.php/es/nuestros-productos/marmoles-y-granitos/travertino-rojo>
- Kamahele. (Mayo de 2009). *Wikimedia Commons*. Obtenido de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sculpture_at_Schoenthal-cragg_020.jpg
- Kapoor, A. (31 de diciembre de 2013). Mirror Stages. (K. Rush, Entrevistador) Obtenido de <http://canadianart.ca/reviews/anish-kapoor-istanbul/>
- Kolodynski, M. (mayo de 1970). *Mecenazgo Cultural*. Obtenido de [Proyectoidis.org: http://proyectoidis.org/site-specific/](http://proyectoidis.org/site-specific/)



- Krauss, R. (2002). *"La escultura en el campo expandido" en la originalidad de la vanguardia y otros mitos*. Madrid: Alianza.
- larevista. (25 de octubre de 2015). *larevista.ec*. Obtenido de <http://www.larevista.ec/comunidad/cuerpo-y-alma/belleza-que-duerme-en-piedra>
- larevista. (25 de octubre de 2015). *larevista.ec*. Obtenido de <http://www.larevista.ec/comunidad/cuerpo-y-alma/belleza-que-duerme-en-piedra>
- Mitchell-Innes & Nash. (Mayo de 19 de 2017). *miandn.com*. Obtenido de <http://www.miandn.com/artists/gonzalo-fonseca>
- Monserate, J. M. (25 de octubre de 2015). *larevista*. Obtenido de <http://www.larevista.ec/comunidad/cuerpo-y-alma/belleza-que-duerme-en-piedra>
- Monserate, J. M. (4 de mayo de 2013). Manuel Velasteguí, el artista del mármol y el reciclaje. Guayaquil, Guayas, Ecuador.
- Moore, H. (1981). Catálogo de la exposición celebrada en el Parque de El Retiro de Madrid entre mayo y agosto de 1981. En D. Mitchinson, *Escultura con comentarios del artista* (pág. 279). Madrid: Editor Henry Moore.
- Moore, H. (2005). Una vision monumental. En J. Russoli, *Una vision monumental* (pág. 112). Köln: Taschen.
- Mora, J. (21 de mayo de 2014). Lo mío es más de oficio que de parida mental. *El periódico*.
- Mora, J. (mayo de 2014). Entrevista. (O. Fernández, Entrevistador)
- Noguchi, I. (1994). En A. M. Torres, *Essays and Conversations* (pág. 272). Nueva York.
- Noguchi, I. (2001). Un estudio espacial. En A. M. Torres, *A Sculptors World Harper & Row* (págs. 234, 279). Valencia: IVAM.
- offer waterman. (19 de mayo de 2017). *waterman.co.uk*. Obtenido de <http://www.waterman.co.uk/artists/150-barbara-hepworth/works/2099/>
- Olano, A. M. (2016). Memoria visual de la modernidad. En A. M. Olano, *El lenguaje de la piedra y su pervivencia en la escultura actual* (pág. 341). Madrid: Tesis Doctoral.
- Oña, L. (01 de febrero de 2009). *joseantoniocauja.blogspot.com*. Obtenido de <http://joseantoniocauja.blogspot.com/2010/04/tiene-instinto-de-escultor.html>
- Pino, E. A. (18 de mayo de 2017). *enciclopediadelecuador.com*. Obtenido de <http://www.enciclopediadelecuador.com/personajes-historicos/manuel-velastegui/>

- Proyecto filosofía en español. (Febrero de 5 de 2017). <http://www.filosofia.org/>.
Obtenido de <http://www.filosofia.org/enc/ros/conten.htm>
- RAE. (5 de febrero de 2017). <http://dle.rae.es>. Obtenido de
<http://dle.rae.es/srv/fetch?id=W4VMjJb>
- RAE. (8 de mayo de 2017). <http://dle.rae.es>. Obtenido de
<http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=monolito>
- Randall, P. (s.f.). Obtenido de
<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.546508342080125.1073741861.140832772647686&type=3>
- Rodríguez, O. (2010). Técnicas y acabados de superficie sobre la escultura en piedra. Investigación práctica con tratamientos químicos y mecánicos de mármol. Murcia: Tesis Doctoral.
- Rodríguez, P. P. (15 de 04 de 2011). *Tesis Doctorales en Red*. Obtenido de
<http://www.tesisenred.net/handle/10803/32047>
- Sans, A. M. (2016). Arte sin frontera. En A. M. Sans, *El lenguaje de la piedra y su pervivencia en la escultura actual* (pág. 453). Madrid: Tesis Doctoral.
- Sans, A. M. (2016). Coleccionistas de espacios y memorias. En *El lenguaje de la piedra y su pervivencia en la escultura actual* (pág. 599). Madrid: TESIS DOCTORAL.
- Sans, A. M. (2016). Tercera Parte: "Laboratorio de ideas". En *El lenguaje de la piedra y su pervivencia en la escultura actual* (pág. 594). Madrid: TESIS DOCTORAL.
- Sans, A. M. (s.f.). Tercera Parte: "Laboratorio de ideas". En *El lenguaje de la piedra y su pervivencia en la escultura actual* (pág. 590). TESIS DOCTORAL.
- Santos, A. (14 de noviembre de 2014). *Cuencaon*. Obtenido de
<http://www.cuencaon.com/encuentroantoniosantosvideo.html>
- Schjelgahl, P. (1990). El bing Bang de Cragg. En P. Schjelgahl, *Tony Cragg Signs of Life* (pág. 91). Málaga: Gestión Cultural y Comunicación.
- Segura, V. (2004.). *La piedra nuestra. Una visión enciclopédica y humanística de la más noble de las materias*. Madrid: Edicions Locals.
- Significados: descubrir lo que significa, conceptos y definiciones. (10 de febrero de 2017). *significados.com*. Obtenido de <https://www.significados.com/tipologia/tallerdeebanisteriaartistica>. (22 de octubre de 2012).
<http://tallerdeebanisteriaartistica.blogspot.com>. Obtenido de
<http://tallerdeebanisteriaartistica.blogspot.com/2012/10/abrasivos.html>
- The Royal Parks. (19 de mayo de 2017). *royalparks.org.uk*. Obtenido de
<https://www.royalparks.org.uk/parks/kensington-gardens/things-to-see-and-do/memorials,-fountains-and-statues/the-arch-by-henry-moore>
- thefreedictionary. (4 de febrero de 2017). <http://es.thefreedictionary.com>. Obtenido de
<http://es.thefreedictionary.com/1%C3%ADticos>



thefreedictionary. (5 de febrero de 2017). *<http://es.thefreedictionary.com>*. Obtenido de <http://es.thefreedictionary.com/ornamento>

Torres, D. T. (12 de mayo de 2017). *Paleobotánica y evolución de vegetales*. Obtenido de paleobotanica.uchile.cl: <http://www.paleobotanica.uchile.cl/index.html>

Turismo de Zaragoza. (7 de mayo de 2017). *turismodezaragoza.es*. Obtenido de <https://www.turismodezaragoza.es/provincia/pueblos/calatorao.html>

WienORF.at. (11 de 04 de 2012). *<http://wiev1.orf.at>*. Obtenido de <http://wiev1.orf.at/stories/252736>

Anexos

Observaciones

- El rastreo de la madera petrificada es un inconveniente debido a que no es sencillo encontrarla. Es recomendable preguntar a personas de las zonas donde se ha localizado anteriormente.
- Es importante verificar los discos de corte, ya que por el constante uso, estos podrían resquebrajarse y expedir esquirlas que, sin la protección adecuada, ocasionarían lesiones en la piel.

Herramientas y utensilios

- **Amoladora:** sirve principalmente para el corte en paralelo del material, luego de lo cual se procede al desbaste; también se puede cambiar el disco de corte por otro de desbaste o para el procedimiento de pulido. Es recomendable conseguir una amoladora de múltiples velocidades.
- **Cinzel:** se emplea para el desbaste, es decir, el procedimiento según el cual se elimina el material hasta la profundidad del corte.
- **Martillo:** se utiliza como percutor con el cinzel, inicialmente sirve para golpear la piedra y escuchar si esta apta para la talla.
- **Disco de corte (diamantado):** es un disco para la amoladora, diseñado para trabajar con piedras de niveles 7-8-9, extremadamente duras.
- **Taladro:** permite la realización de agujeros o concavidades en la piedra, es necesario utilizar la broca adecuada en correspondencia a determinadas piedras.
- **Broca (diamantada):** este tipo de broca se utiliza para piedras de dureza que van entre los niveles 7,8 y 9.

- **Amoladora recta:** se utiliza para el trabajo de detalles.
- **Orejas:** es necesario proteger los oídos de la alta exposición al ruido y prevenir problemas de audición.
- **Gautes:** protegen las manos de golpes y esquirlas que podrían salir de la piedra por la fricción de las herramientas, además permiten mayor agarre.
- **Gafas protectoras:** es muy necesario para proteger la vista de esquirlas que surgen en el momento de corte y desbaste.
- **Mascarilla para polvo:** imprescindible para proteger las vías respiratorias, en vista del intenso polvo que se produce
- **Lugar de trabajo:** es importante que sea un lugar ventilado, alejado, si es posible, con conexiones eléctricas adecuadas para el correcto funcionamiento de las maquinas a operar.

Procedimientos:

- **El corte:** los cortes deben ser en paralelo, lo más cercano uno del otro, para que, luego, en el proceso de desbaste, los pedazos de piedra salgan fácilmente.
- **El desbaste:** una vez realizados los cortes en la piedra, se procede a percutir el cincel sobre la piedra, golpeando lateralmente los cortes para la extracción del material que pretendemos eliminar.
- **Perforación:** para perforar la madera fosilizada hay que hacerlo primero con una broca de menores dimensiones, para posteriormente agrandar la abertura, además es necesario mojar constantemente la piedra para evitar que la

broca se ponga al rojo vivo se rompa. Por una mayor seguridad es mejor utilizar cantidades pequeñas de agua, se puede emplear una funda de suero junto con el catéter para direccionar el agua en el área en que se está perforando y siempre permanezca mojada.

- **Ahuecamiento de la piedra:** una vez señalado el sitio donde se requiere el ahuecamiento de la piedra, se utilizan brocas más grandes y de ser viable se podría utilizar la amoladora para seguir agrandando la abertura.
- **Pulido:** Se puede utilizar la amoladora de múltiples velocidades con un disco de corte para nivelar las zonas y posteriormente se cambia por uno de lija para una mayor nivelación de la superficie. Para culminar el trabajo de pulido se utilizan lijas de agua, este es un procedimiento manual y, dependiendo del acabado, tomará más tiempo, hasta que tenga una apariencia brillante.

Registro vídeo gráfico de entrevistas a Cauja



Registro fotográfico en el taller de Antonio Cauja

